ИСКУССТВО КИНО

первый развлекательный

Кино на СТС

Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС77-23798 от 20 марта 2006 г. «Первый развлекательный СТС»

радио Спорт 93.2 FM

ПЕРВОЕ

СПОРТИВНОЕ РАДИО РОССИИ

1

2

3

Джесси Меткалф
Ашанти
Дженни МакКарти

в кино со 2 ноября

www.tucker.ru

©2006 Twentieth Century Fox

на правах рекламы

❑ЧТО СКАЗАТЬ О «ПОКОЙНИКЕ»? КИНО КАК ИНДУСТРИИ НА ПОСТСОВЕТСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ НЕ СУЩЕСТВУЕТ. МЫ ОБСУЖДАЕМ ВСПЫШКИ, ОТДЕЛЬНЫЕ ПРОРЫВЫ, НО НАПРАВЛЕНИЯ ОНИ НЕ СОЗДАЛИ *КОНСТАНТИН ЭРНСТ* **❑«СНЫ О РЫБЕ»: КИНО ВИДЕНИЯ И СОСТОЯНИЯ ОБРАЗЫ И ВРЕМЯ ЗДЕСЬ ПОДЧИНЕНЫ ЗАКОНАМ НЕЗАИНТЕРЕСОВАННОЙ КИНОГЕНИИ — ОБЪЕМНОЙ, ПОЛНОЙ ПРОМЕЖУТКОВ И СКВОЗНЯКОВ, ПАУЗ И ЗАВИСАНИЙ...** *ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ* **❑«СМЕРТЬ ГОСПОДИНА ЛАЗАРЕСКУ»: ПОВСЕДНЕВНОСТЬ НЕБЫТИЯ МЕНЯ ИНТЕРЕСОВАЛО ИМЕННО ТО, ЧТО ДУМАЕТ ЧЕЛОВЕК НА ПОРОГЕ СМЕРТИ** *КРИСТИ ПУЙЮ* **❑АКТРИСА ПО ПРИРОДЕ, АКТЕРСТВО КАК БОЖИЙ ДАР ОБОЛДИНА ДАНА НАМ КАК ТОЧКА ОТСЧЕТА. ЧТОБЫ МЫ НЕ ЗАБЫВАЛИ, ЧТО ТАКОЕ ПОДЛИННОСТЬ** *АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА* **❑КОЛИН ФАРРЕЛЛ: ПАРЕНЬ ПОЧТИ «С УЛИЦЫ» ОН ВЫЗЫВАЮЩЕ САМОУВЕРЕН В СВОЕМ ДЕКЛАРАТИВНОМ ПЛЕБЕЙСТВЕ И УЖЕ ОДНИМ ЭТИМ ЗАСТАВЛЯЕТ ДРУГИХ ПОВЕРИТЬ В СЕБЯ** *НИНА ЦЫРКУН* **❑ТЕЛЕВИДЕНИЕ АТАКУЕТ! РАНЬШЕ НА ГОЛЛИВУДСКИХ ФАСАДАХ КРАСОВАЛИСЬ ГИГАНТСКИЕ ПЛАКАТЫ БЛОКБАСТЕРОВ. СЕГОДНЯ С НИМИ СОПЕРНИЧАЕТ ЯРКАЯ РЕКЛАМА ТЕЛЕСЕРИАЛОВ** *МИШЕЛЬ ГИЙОН* **❑НАЕДИНЕ СО СВОИМИ МЫСЛЯМИ ЭТО НЕ МЕМУАРЫ. ЭТО СОВСЕМ ДРУГОЙ ЖАНР. ЧТО-ТО ВРОДЕ «ВИЗЫ ВРЕМЕНИ»: КАК МЫ РАЗБИВАЛИСЬ О ВРЕМЯ, А ОНО О НАС...** *ИНЕССА ТУМАНЯН*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №9/06

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Аплодисменты преждевременны?
«Круглый стол» продюсеров

РЕПЕРТУАР

24
НИКОЛАЙ ПАЛЬЦЕВ
О странностях любви. И не только
«Уроки вождения», режиссер Джереми Брок

28
ВЛАДИМИР ГРОМОВ
Милый лжец
«Сколько ты стоишь?», режиссер Бертран Блие

30
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Без берегов
«Сны о рыбе», режиссер Кирилл Михановский

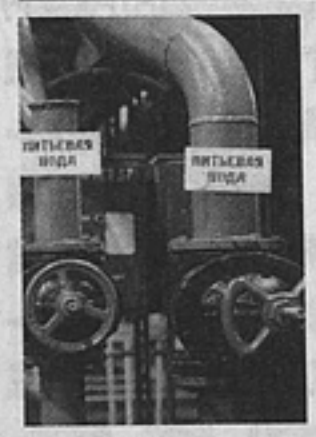
34
ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
Кто не спрятался, я не виноват
«Смерть господина Лазареску», режиссер Кристи Пуйю

38
КРИСТИ ПУЙЮ:
«Смерть одна и та же для всех...»
Интервью ведет Марк Камминс

45
ВИКА СМИРНОВА
Стриптиз труда
«Смерть рабочего», режиссер Михаэль Главоггер

49
ЕЛЕНА СТИШОВА
К вопросу о белой вороне
«Перегон», режиссер Александр Рогожкин

КОММЕНТАРИИ



55
ИВАН ДЫХОВИЧНЫЙ
Неестественный отбор

60
КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
В гостях у Бармалея

ИМЕНА

65
АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА
Примадонна в тени
Портрет Инги Оболдиной

70
НИНА ЦЫРКУН
Американский герой
Портрет Колина Фаррелла

Р А З Б О Р Ы

79
ЕЛЕНА СТИШОВА
Лицом к реальности
Висбаден-2006

85
ХАНС ИОАХИМ ШЛЕГЕЛЬ
Русский ответ Голливуду
Висбаден-2006

M E D I A

95
НИНА ЦЫРКУН
Арахнофобия
«Бункер, или Ученые под землей», режиссеры Александр Дулерайн, Сергей Корягин, ТНТ

100
МИШЕЛЬ ГИЙОН
Голливуд. Большие маневры
Телесериалы: козырная карта и «доходное место»

П У Б Л И К А Ц И И

107
ИНЕССА ТУМАНЯН
Пейзаж после меня
Предисловие **Людмилы Голубкиной**

Ч Т Е Н И Е

123
КАТЯ ШАГАЛОВА
Однажды в провинции
Сценарий

156
ДИРК БОГАРД
Грейт Медоу. Воплощение
Фрагменты книги

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ.

Аплодисменты преждевременны?

Ежегодно на «Кинотавре» журнал «Искусство кино» вместе с ведущими кинопродюсерами страны подводит предварительные итоги сезона (если пользоваться телевизионным, не кинематографическим взглядом на «сезон»). Тема нынешней дискуссии намеренно сформулирована несколько провокационно: мы хотели бы напомнить, что, несмотря на звучащие в последнее время фанфары, в нашем кинематографе все вовсе не так уж прекрасно. Накапливаются очень серьезные профессиональные проблемы. «Круглый стол» как раз и призван обратить на них внимание. В разговоре принимают участие генеральный директор Первого канала Константин Эрнст, президент СТС-Медиа Александр Роднянский, президент Гильдии кинопродюсеров России Владимир Досталь, генеральный директор компании «СТВ» Сергей Сельянов, генеральный продюсер «Кинотавра» Игорь Толстунов, вице-президент «Юнифранс» Жоэль Шапрон, президент Гильдии киноведов и кинокритиков России Виктор Матизен. Ведет обсуждение Даниил Дондурей.

Даниил Дондурей. Кинобум в нашей стране — реальность: за последние два года в кино произошли ощутимые изменения. И фанфары, безусловно, нужны. Но в рамках кинофестиваля — в профессиональной среде, в присутствии ведущих продюсеров и режиссеров — имеет смысл поговорить о насущных проблемах, о реальных драмах и тупиках. Их много, и они разного толка: индустриальные, финансовые, организационные, содержательные, креативные, кадровые... Я, с вашего разрешения, попытаюсь их обрисовать, для того чтобы спровоцировать некомплиментарный взгляд на ситуацию.

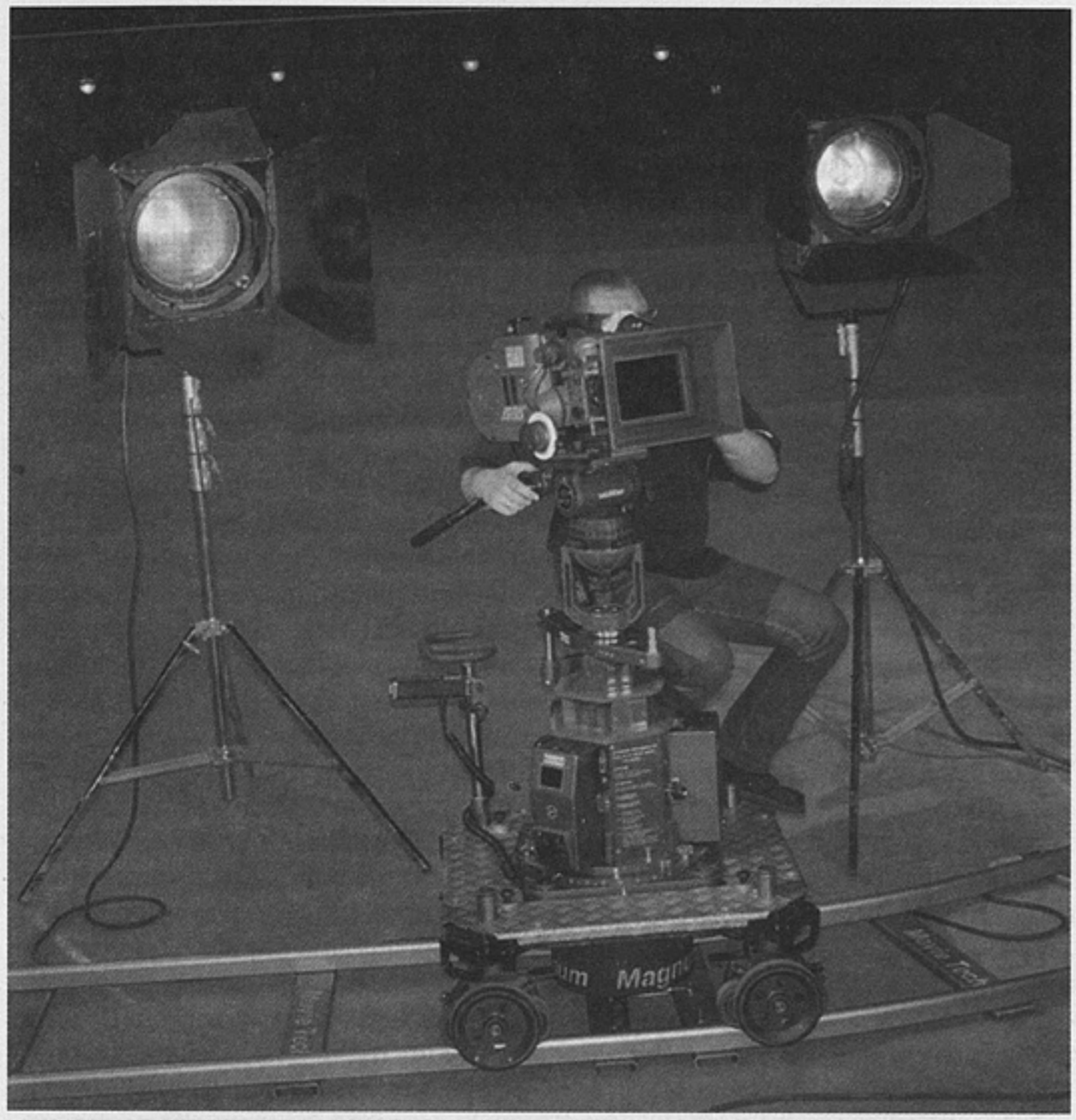
Итак, про достижения всем известно: на 1 марта 2006 года в России функционировали 1038 новых кинозалов. Примерно четыре года назад, занимаясь прогнозами, мы считали, что к нынешней цифре мы подойдем лишь к концу 2007 года. Сейчас снимается более 140 игровых картин в год, от 600 до 800 сценариев принимает жюри Агентства по культуре и кинематографии. Сборы от показа российских фильмов за прошлый год составили 27 процентов от общего бокс-офиса. Это очень серьезный показатель: на протяжении 2003 и 2004 годов он составлял лишь пять с половиной процентов — то есть мы имеем пятикратное увеличение практически за полтора сезона! У нас уже 40 процентов залов — новые. Они дают 95—97 процентов всех сборов. Кроме того, четыреста залов из тысячи — это уже хорошо организованные сети, за которыми стоят не только частные владельцы, но и специализированные управляющие компании. Все это — шаги в сторону современного бизнеса, надежных партнеров, которые скоро осознают свою власть и возможности. Данные за первый квартал этого года вообще сводят с ума: благодаря нескольким блокбастерам российское кино впервые собрало в России больше денег, чем американское.

Еще один любопытный факт: началась конкуренция между теми компаниями, которые хотят просто переоборудовать кинотеатры, и теми, кто строит целые сети и мультиплексы в торгово-развлекательных центрах. Это самый успешный сегмент развития российской кинотеатральной индустрии. В результате в Москве начали закрываться пусть новые, но неуспешные залы. Может быть, и не завершается, но в значительной степени пройден первый этап обустройства современных залов в городах-миллионерах. И если в прошлом году общий бокс-офис составлял 370 миллионов долларов, то в этом году он, вероятно, приблизится к 500—550 миллионам. Если такие темпы сохранятся, то в следующем году мы будем конкурировать с Испанией за пятое место в Европе, уже исчисляя свои сборы в евро.

Теперь о кинопроизводстве. В последние годы в России было зарегистрировано 400 компаний, которые занимались производством фильмов, а 85 — их продвижением и дистрибьюцией. Так что сегодня все уверены, что в российском кино дела идут хорошо. Однако...

Да, российские картины собрали почти сто миллионов долларов в минувшем году и больше пятидесяти только за три месяца этого года. Но если вы посмотрите распечатку названий фильмов, которые ежегодно показываются в нашей стране (на протяжении последних трех-четырех лет у нас выходило до трехсот новых картин в год — шесть в неделю!), то найдете там всего семь российских названий. Семь! Наш кинематограф по замыслу руководства в этом году должен впервые предложить зрителям два российских фильма в неделю. Я имею в виду, конечно, производство, а не фактический выпуск на экран. Мы уже снимаем эти два фильма в неделю, но что показываем? Я буду говорить о 2005-м и первом квартале 2006 года. В топ-сотню у нас попали тринадцать российских картин, из которых только восемь преодолели планку в один миллион долларов — правда, шесть из них собрали больше пяти миллионов. И есть чемпионы, которые приблизились или, как «Дневной Дозор», преодолели планку в тридцать миллионов долларов. Но когда пять игровых и два мультипликационных фильма — чемпионы проката, еще столько же лент что-то собирают, а все остальные показывают вообще экономически незначимые цифры, получается кинематография-головастик. Это значит, что деньги собирают только те фильмы, которые имеют большой ресурс — как в финансовом, так и в творческом плане — по своему продвижению. Мы можем убедиться в этом на таких примерах, как «Охота на пиранью» или «Сволочи» (ленты, за которыми не стоят телепродюсеры, а точнее, первые руководители телеканалов). Там были большие бюджеты, проведена серьезная работа, и они в результате попали в число успешных картин, а все остальные — нет. О чем это говорит?

Мы снимаем почти 140 фильмов в год, из которых регистрацию получают 100, а в прокат выходит в лучшем случае половина, при этом деньги собирают десять-двенадцать. Получается, что у нас фиктивное — в экономическом смысле — производство. Проблема, которая требует анализа и понимания продюсерским сообществом: как развивается наш индустриальный контекст, что хочет аудитория и на что она реагирует? На рынке продвижения в будущем произойдут те же самые процессы, что и в производстве. Здесь очень важна и активность продюсерского сообщества. Может быть, я не прав, но мне кажется, что продюсеры пока не стали той силой, которую государство готово учитывать при выработке законов и решений — нормативно-юридических, управленческих, распределительных. Продолжают действовать прежние советские механизмы. Например, народные артисты рассказывают стране об абсурдных требованиях Министерства экономического развития, которые стали притчей во языцех в последние несколько месяцев, — я имею в виду одиозные тендеры на госзаказ. Абсолютно тупиковое, нелепое нововведение, создающее лишь препятствия для кинопроизводства. Обсуждение этой проблемы в Совете по культуре и искусству закончилось безрезультатно, а ведь он определяет политику государственных инвестиций в кинематограф — 57 миллионов долларов, — но это деньги, они составляют примерно 40 процен-



тов всех затрат на производство. Кстати, мы, наверное, единственная страна, где не публикуются ежегодные отчеты о государственных инвестициях в отдельные проекты — отчеты, позволяющие анализировать целесообразность вложений. У нас предаются огласке только самые общие показатели: потрачено столько-то, премий на фестивалях столько-то, успехов больше, чем в прошлом году. Точка. Кому и на каких условиях дали деньги? Когда? Каждый продюсер думает, что он сам лично договорится с начальством и партнерами и все решит. Кто это определяет, каковы критерии?

К критикам режиссеры (в подавляющем большинстве) относятся примерно так же, как Станислав Сергеевич Говорухин, который говорит: «Хуже тинейджеров только критики». Мы все знаем, как эфемерно определение качества продукта в нашей сфере. Бои идут по поводу каждого фильма. А ведь в кино, в отличие от телевидения, где все оценивает и определяет рейтинг, количество проданных билетов пока еще не является универсальным критерием. Тут сохраняются некоторые степени свободы суждений. Есть великая фраза эстетика Бонфи о том, что искусство появляется только тогда, когда есть теория, его описывающая. Но кто у нас ответственно, постоянно и последовательно занимается маркировкой критериев? Никто, хотя без них мы не способны адекватно времени оценить фильм. Один очень известный режиссер на вопрос, как он относится к критике, ответил: «Испытываю настоящую классовую ненависть!» И продюсеры поддерживают эту дурную установку.

Важно понимать, что на одном пиаре, на всех видах рекламы нельзя построить анализ, а значит, правильное проектирование кинопроцесса. Мы знаем, что и фестивали — тоже достаточно условные и субъективные систе-

мы селекции, принимающие во внимание десятки политических и прочих внехудожественных факторов. Разруливать все это может только очень сильная Ассоциация продюсеров. Я не знаю, сколько реально сейчас она насчитывает членов, но есть в нашей индустрии человек десять тех, кто по-крупному «заказывает музыку» в кино. Где их, как говорится, «политическая воля»?

Чтобы разбираться в том, что происходит, нужна стратегия. Ее нет. И некому ею заниматься. Творческие союзы практически погибли. А государству не очень интересны задачи по осмыслению своей деятельности. Деньги на культуру дают, что-то делают — и ладно.

Присутствующий здесь Владимир Досталь говорит: будет две тысячи залов — и я пойду снимать игровое кино. Четкая, очень ясная позиция, разумный взгляд на индустрию.

Еще одна проблема, требующая обсуждения. Как мы противостоим американцам на русском рынке. В 2004 году наше кино давало менее 5 процентов всех сборов, а в первой трети 2006 года — благодаря нескольким отечественным блокбастерам — почти 50. Фантастический рост! Но мы-то здесь, среди своих, в своем профессиональном цехе, понимаем, что такое американская киноиндустрия. Восемьдесят из ста наиболее успешных в прокате лент — американские. И так во всех странах мира, если не брать Кубу, КНДР или Ливию. Нам удалось не допустить квотирования иностранной продукции. В 2002 году власть была к этому практически готова. Мы тогда говорили: если все будет развиваться правильно, в режиме конкуренции, ведущие продюсеры страны сами перетащат зрителей на свою сторону, отвлекут их от импорта. И вы это сделали — пока завоевав телезрителя, вытеснив зарубежные сериалы, но завтра, я думаю, то же самое произойдет и в кино.

Почему я об этом говорю? Ожидается вторая волна борьбы с американской продукцией, связанная с тем, что американцы приходят сюда напрямую. Как вы знаете, и «Сони Пикчерс», и «Уолт Дисней» уже работают в России. В будущем это серьезные игроки. Так вот, группа наших режиссеров уже спешит к президенту с призывом: не дать, не пускать, запретить. Как же бороться с американцами, которые планируют здесь снимать, в частности полнометражную анимацию? Нужно эффективно конкурировать во всех жанрах, и тогда мы сумеем делать фильмы вроде «Столкновения» или «Спокойной ночи и удачи» — фильмы о важнейших социальных проблемах, о которых в России никто пока кино не снимает.

Еще одна проблема — копродукция. Копродукцией нужно заниматься серьезно, для большой индустрии это неотвратимо. Продюсерская корпорация совместным производством не занимается, государству на него, в сущности, наплевать. Организаций типа «Юнифранс» у нас нет. Деньги на сотрудничество не направляются. Мы все, конечно, благодарны Раисе Фоминой за то, что она делает, в том числе и за то, что впервые в истории российского кино западные дистрибьюторы оплатили наш фильм до того, как он был снят. Я имею в виду новый фильм Андрея Звягинцева. Однако подобные уникальные начинания должны стать нормальной практикой.

Продуктивное взаимодействие кино с телевидением — уже реальность. Но и здесь возникли довольно сложные проблемы, связанные с влиянием на кинопроцесс наших новых блокбастеров, создаваемых на основе огромных ресурсов телевидения. У ТВ — миллионы и десятки миллионов зрителей. Кинотеатры у нас сейчас посещают не более 7 процентов населения, а телевизор еженедельно смотрит 91 процент. Это разные группы аудитории: телевизионная продукция дифференцирована, разведена, сегментирована. У кинематографистов нет таких возможностей, не хватает денег для решения тех задач, которые решают Эрнст или Роднянский. Вы знаете, что мы на одном из первых мест в мире по количеству телесериалов: показываем 60 названий в сутки, включая повторы. Это, в свою очередь, влияет на занятость режиссеров, актеров, цехов, состояние экономики, на прибыль. В телевизоре уже реализована киномечта о возмещении затрат. А ведь при этом в кино- и те-

лепроизводстве работают одни и те же кинематографисты, что создает массу острых проблем.

Но самая главная драма — конечно, содержание фильмов. Неактуальное, анемичное, опрокинутое в прошлое. Настоящий тормоз отечественного кино, при том что в кино нет такой цензуры, как на телеканалах, где она — жесточайшая, даже сусловским редакторам неведомая. Где практически не пропускают некриминал. А в результате и в кинотеатрах, и в «ящике» — беспрецедентная пропаганда насилия, атака на моральные устои общества.

Лишь 3—4 процента населения воспринимают кино как исскуство — так во всем мире. Большинство же видит в кинематографе в первую очередь модели поведения, опыт и образцы жизни. Сегодня зрители получают эти модели из сериалов, которые идут параллельно — по четыре-пять — в одно и то же время в прайм-тайм. Добавьте к этому, что качественный негламурный кинематограф практически ушел и из кинотеаторов. У нас ведь, можно сказать, нет альтернативной системы кинопоказа. И это в одной из самых образованных стран мира! Интеллектуальное кино можно посмотреть только после позднего прайм-тайма, глубокой ночью. Темы и проблемы, которыми реально живут люди, на экраны не попадают. В упрощенном виде, в обертке комикса они сейчас перекочевали даже не в сериалы, а в ситкомы: там непростые отношения с работодателями, издержки успеха, сильнейшее переживание чувства несправедливости. А где в кино обсуждение целого ряда вещей, связанных с теми ценностными драмами, что разъедают наше общество? Например, недоверие всех ко всем, или острейшим образом переживаемое социальное неравенство, или межнациональная неприязнь?

Здесь сидят главные идеологи нашей страны — ведь идеологию делают не в Кремле, — генеральные продюсеры федеральных телеканалов отвечают за мифологическое осмысление родимой реальности. Именно они, вы то есть, приспосабливают ожидания миллионов людей к вызовам жизни. Снимают или не снимают кино, в котором нуждаются зрители. У меня иногда складывается впечатление, наверное, ложное, что российские продюсеры комплексуют перед режиссерами, стесняются их. Трудно, некомфортно дискутировать с режиссером, легче ограничивать его деньгами и запугивать: не дам завтра работу, и всё. По качеству запускаемых сценариев, кастингу, освоению материала, монтажу видно, что даже с большим художником продюсер мог бы как-то поработать — провести фокус-группы, привлечь к сотрудничеству авторитетных критиков, вместе помучиться...

Александр Роднянский. Я позволю себе остановиться на некоторых обстоятельствах, на мой взгляд, влияющих на отечественную киноиндустрию.

Россия обречена на то, чтобы быть одной из ведущих кинематографий мира, вопрос лишь в том, как индустрия ответит на эту самую обреченность. Рост экономики — это главное, что сделало возможным увеличение количества фильмов и реальное развитие в этой сфере. У нас рост ВВП с 2000 по 2005-й составил 24 процента. Это привело к увеличению потребительского спроса, что сделало российский кинопрокатный рынок шестым в Европе. Второй фактор — количество зрителей. О копродюсировании думают, прежде всего, малые европейские страны, для того чтобы как-то преодолеть сложности, связанные с небольшим объемом своей потенциальной аудитории. В нашем же случае дай бог ответить на потребности тех гипотетических 250 миллионов своих, которые могут прийти на русские фильмы. Третье, что влияет на русскую индустрию, — традиции. Отечественная кинематография на протяжении многих лет была в мировых лидерах, вероятно, может среди них и остаться, потому что до сих пор существуют навыки, иерархии, свершения и все, что с этим связано. Четвертый фактор — мучительные поиски национальной самоидентификации: российская аудитория требует ответа на вечные и главные свои вопросы. В какой стране она живет, чем отличается от других, куда движется? На эти вопросы может ответить только российское кино, никакое другое не ответит. Вот эти четыре фактора, я думаю, и определяют состояние, задачи, пути развития нашего кинематографа.

От американского рынка нас отделяет пропасть — разница в экономических показателях, — американский уровень выше российского в десятки раз. Если один только штат Калифорния имеет шестую экономику в мире! Американская киноиндустрия — глубоко эшелонированная, базирующаяся на таком фундаменте, как студии-мейджоры. Когда мы произносим «Сони Пикчерс», «Юниверсл» или «Уорнер», то имеем в виду тысячи и тысячи фильмов. Все, кто сегодня начинает новые проекты в области медиа, Интернета, мобильного телевидения, платных телеканалов, я уже не говорю об эфирном телевидении, обращаются именно к этим студиям. Мейджоры стали таковыми еще и потому, что владеют тысячами и тысячами кинотеатров.

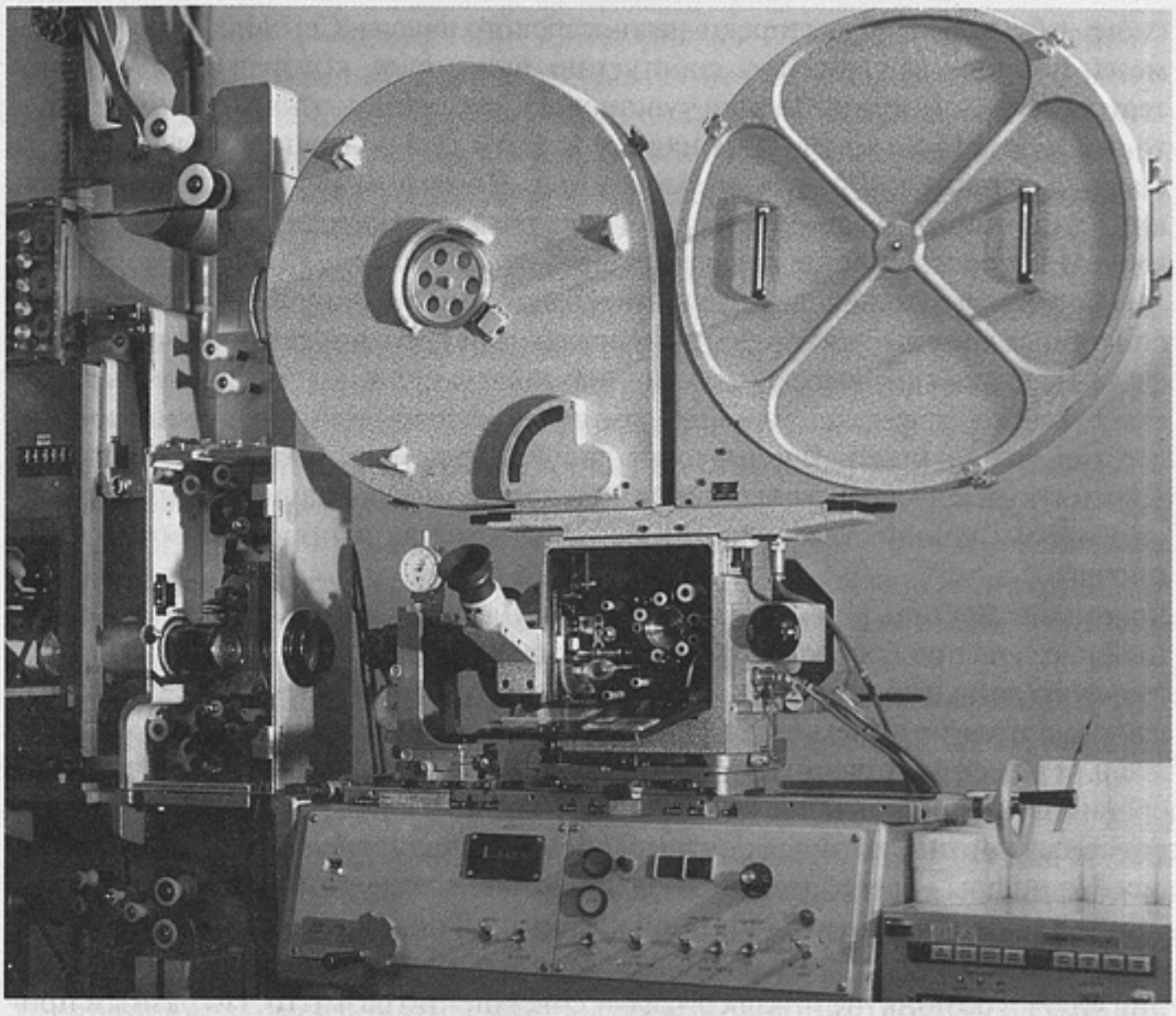
В России нет мейджоров. Поэтому я выдвигаю провокативное предложение: прекратите разговоры о дружбе кино и телевидения. Давайте скажем честно: никакой дружбы нет, телевидение в нынешних условиях играет роль мейджоров. Потому что телевидение — единственная индустрия, которая, извините, зарабатывает деньги. И второе — это то место, где аккумулируются творческие ресурсы и программные права. Больше того, когда телевидение начнет пользоваться своими ресурсами в еще большей степени, эффективней, станет совсем очевидным, что телевизионные каналы и есть наши мейджоры. Сегодня, для того чтобы начать деятельность в платном секторе, нужно обратиться (я специально провоцирую) к телевидению. Говорить здесь о том, что телевидение пришло к кино и решило подружиться с продюсерами, просто бессмысленно. Это естественный рыночный процесс, диктуемый развитием экономики, с одной стороны, запросом аудитории на русский продукт, с другой. Извините меня, вот где серьезный разговор о собственной жизни, о своих проблемах и поисках национальной самоидентификации. Поэтому телевидение в огромной степени заинтересовано в развитии российского кинематографа. Без всяких квот, без всяких ограничений.

В Европе все иначе. В российском телевидении из прайм-тайма всех без исключения каналов оказался вымыт международный продукт. Его, в принципе, нет Аудитория востребовала то, что называется российским производством, будь то криминальные разборки или ситкомы. У нас тут была любопытная дискуссия с европейскими продюсерами об использовании французской системы в России. Когда мы говорим о государственной системе регулирования во Франции, мы понимаем, что речь идет о гражданском обществе с институтом прежде всего общественного контроля над государственной политикой в области культуры. Рассуждать о европейской — а-ля европейской — системе в ситуации, мягко говоря, незрелого гражданского общества (если таковое и существует), по-моему, просто лукавство и безответственность.

Д.Дондурей. Но без наших усилий оно, общество, таким и останется.

А.Роднянский. Совершенно верно. Вслед за великим классиком марксизма-ленинизма я хотел сказать, что нельзя быть слегка беременным — бороться против квот и надеяться на то, что рынок сам вырулит. А с другой стороны, нельзя требовать от кинематографа, чтобы он немедленно стал ответственным и делал фильмы и сериалы о том, о чем нужно с точки зрения мыслящей части общества. Мы каждый раз все равно исходим из презумпции недоразвитости зрителя. Вот он, подлый, смотрит «нехорошие» передачи (как правило, тут вспоминают «Аншлаг» или еще что-то), какие-то дурные фильмы, а ему надо нечто витаминозное. Ничего страшного, зрители смотрят разное. И как показывает практика, все меры, о которых сейчас вспоминал Даниил Борисович, на самом деле плод конкретных усилий. Если в промоушн значительных, серьезных лент вложить энергию и талант, сопоставимые с тем, что были вложены в производство успешных фильмов, то коммерческий результат будет очень высоким.

Появилось четыреста компаний, появится еще восемьсот, потому что есть запросы аудитории, есть вызов времени. И, совершенно очевидно, есть огромный финансовый ресурс, которым мы пока не успели научиться пользоваться. И не выстроили правильную систему. Это принципиаль-



ный момент, связанный с тем, что индустрия — не сумма индивидуальных усилий очень или не очень талантливых производящих компаний. Это рыночная конструкция, в которой существенны все без исключения факторы, влияющие на формирование предложения зрителю. Для каналов оказалось важным делать прежде всего массовый кинематограф. И не только потому, что они лучше других разбираются в социальных ожиданиях публики, но и потому, что ежедневно снимают, прекрасно чувствуют температуру аудитории, благодаря рейтингам знают зрительские предпочтения. И не надо представлять дело так, будто характер телепродукции объясняется стремлением телепродюсеров быть популярными и успешными во что бы то ни стало.

Когда мы говорим о Соединенных Штатах или Франции, то примерно понимаем, сколько на фильм потрачено и сколько заработано, а у нас мы этого не знаем. Существует масса способов приписок, отсутствует система единой цены за билет, и никто не дает достоверной информации. Иными словами, мы не знаем, что сравниваем, но знаем твердо — рынок вырос, будет расти, ему обеспечено лет пять устойчивого роста по 25—30 процентов в год. И мы согласны, что в этих условиях, конечно же, правильно поступают «Сони» и «Дисней», приходя в Россию. Они открывают свои дочерние фирмы там, где их продукт на английском языке не работает. Поэтому Россия стала двенадцатой территорией «Сони Пикчерс» после Китая, Индии и т.д. И, понятное дело, они будут тратить деньги на русское производство, хотя бы для того, чтобы увеличить собственную библиотеку прав. Чтобы через три года телеканалы и прокатчики обращались к ним за правами на те фильмы, которые производились с их участием.

Совершенно очевидно, что нужно делать фильмы, способные ответить на запросы современной аудитории. У нас сегодня за окном другой пейзаж. Честно говоря, часто он на экран не попадает. Это, конечно же, ключевая проблема, но она не связана с отношением продюсеров к режиссерам, которых — я тут абсолютно не согласен с Даниилом — никто не боится. Очень долго советский кинематограф существовал в ситуации доминирования режиссер-

ского, я бы сказал, редакторско-режиссерского начала. Сегодня — другие времена. Вопрос в другом. Что, собственно, аудитория, которая ходит в кинотеатры, хочет смотреть? Важно чувствовать, что сегодняшняя публика какие-то вещи просто не хочет. И не надо ее ломать, она не глупа, готова смотреть содержательное кино, как во всем мире. Просто нужно научиться делать кино так, чтобы она его смотрела. Я при этом не обсуждаю зоны авторского кино, у которого вообще другие задачи.

Сегодня в рамках телевидения выковалось новое поколение режиссеров, способных хотя бы внятно формулировать, для кого они делают тот или иной фильм. И какие средства думают использовать. Если ты приглашаешь в проект человека, пришедшего из рекламной, клиповой или телевизионной индустрии, ты, по крайней мере, точно знаешь, что он принесет тебе внятно изложенную режиссерскую экспликацию, прописанную, нарисованную, с максимальным количеством ответов на практические вопросы, помимо всего прочего.

Владимир Досталь. Я хочу поблагодарить Даниила Борисовича за его активный наезд на продюсеров. Это наконец-то свидетельствует, что такая категория деятелей кино не только появилась, но и должна теперь отвечать за все, что происходит в кинематографе. Цифры, которые здесь были приведены, более или менее достоверные — точных ведь у нас нет. И они впечатляют, если сравнивать с прошлым десятилетием, когда снималось по пятнадцать кооперативных картин, которые показывались в пятнадцати уцелевших кинотеатрах. Но цифры — вещь лукавая. И если мы сейчас говорим о рынке, о том, что стоим на пороге рождения мощной киноиндустрии, хотелось бы иметь более точные и детальные данные: вложил столько-то и вернул столько-то. Сегодня ключевое понятие — «я вернул» — совершенно размыто. По разным причинам.

Хочу немножко огрызнуться. У нас, у Гильдии кинопродюсеров, а нас 115 человек и 18 компаний, нет в Совете при президенте по культуре и искусству ни одного представителя. Вот вы, Даниил Борисович, в этом Совете, Никита Сергеевич Михалков — тоже, но остановить глупейшее решение о неприменных конкурсах на любой проект в сфере культуры вам ведь не удалось. Могу сказать без ложной скромности: мы, Гильдия продюсеров, ситуацию все же переломили — Минфин убедили и систему этих распоряжений поправили, в основном именно благодаря резкой атаке на экономистов и власть. Я сейчас не говорю о той борьбе, которую мы ведем с 4-й главой Гражданского кодекса. (Если она будет принята, а это, видимо, произойдет, придется просто про киноиндустрию забыть.) Ведем конкретные рабочие встречи с помощниками президента, заместителями министров, ведомствами и комитетами. Жалко, конечно, что мы узнаем об этом, о законах, когда они уже написаны, предложены к рассмотрению. Если вернуться к закону о тендерах «от Грефа», то ситуация просто до абсурда доходит. Можно понять исходный посыл: да, по итогам конкурса государство определяет, какой компании строить газопровод из Сибири в Китай, но этот же принцип дико применять к режиссеру, который пришел в Агентство по культуре и кинематографии со своим проектом, а ему говорят: «Иди теперь ищи режиссера-конкурента, того, кто захочет именно твой проект снимать, а мы устроим фиктивный конкурс между вами». Это абсурд! Он на много месяцев остановил деятельность кинокомпаний.

Я абсолютно убежден в том, что мы сейчас подходим к этапу, когда нам будет не хватать детальной законодательной базы, определяющей взаимоотношения в киноиндустрии. Когда готовился закон о поддержке кино, была одна ситуация, сейчас совсем другая. Вероятно, предстоит большая работа по созданию новой версии закона о кино в полном объеме. Она будет длительная, с сопротивлением разных инстанций, но это жизненно необходимо.

Месяц назад был создан Российский союз кинопромышленников. Его учредителями стали видные продюсеры, а также Ассоциация дистрибьюторов, Ассоциация владельцев кинотеатров и две наши крупные производительные

базовые структуры — «Мосфильм» и «Ленфильм». Состав понятен, круг замкнулся. Тут важно понимать, что в будущем темпы развития рынка уменьшатся. Емкость миллионных городов практически уже исчерпана. Надо двигаться в другие районы, а там, как вы знаете, все не так экономически выгодно. Решать эти проблемы должна такая организация, которая берет на себя весь комплекс взаимоотношений с государством, с администрацией всех уровней. Хотя бы для того, чтобы мы были причастны к тому, что разрабатывается, а не узнавали о своей судьбе из газет. Вот, в частности, вовремя перехватили Гражданский кодекс, он еще не опубликован.

Если смотреть на большую перспективу, я убежден, что доля присутствия государства в киноиндустрии будет уменьшаться. Она должна сохраниться в таких сегментах, как профессиональное образование, поддержка молодежи. А заработать должен рынок. Вот Александр Ефимович Роднянский рассказал, как он четко сработал в телевизионной зоне кинопроцесса. Не буду повторяться, но никакими указаниями Эрнста, Добродеева или Роднянского не сняли бы «Спецназ». Картину сделал рынок, она — ответ на ожидания зрителя, в данном случае телевизионного.

Теперь о ситуации с совместным производством. Пока мы подходим к нему со старыми мерками: соотношение стран-участниц по вложенным средствам, профессиям, количеству членов съемочной группы, артистов, привлеченных с одной, с другой стороны. Когда у вас двойная группа — это всегда умножение затрат. И в принципе реальной помощи для продюсера, то есть удешевления, получения определенных льгот на территории, на которой ты работаешь, в конечном счете нет. Вот сегодня, например, опять идут трудные переговоры с Францией, к сожалению, мы никак не можем добиться четкого единого подхода к понятию «копродукция». Принцип должен быть такой: если деньги соединяются, например французские и российские, то дайте проекту автоматически статус совместной постановки. А что и где снимать, как экономичнее сделать — решат сами продюсеры.

И все же главный вопрос сегодня — что мы снимаем? Много ли у нас картин, где внятно рассказана история? Признаем — мало. Что же мы удивляемся, что зритель нас не смотрит? Кстати, американские партнеры придут к нам с умением рассказывать истории. Об этом надо думать уже сейчас.

Константин Эрнст. Аплодисменты, конечно же, преждевременны! Потому что покойник еще не ожил, он едва шевельнулся в гробу. Но, с другой стороны, как бы мы не стали заложниками нашего садомазохистского сознания. Если бы я подбирал эпиграф к нашей теме, то обязательно процитировал бы «Белое солнце пустыни»: «Тебя сразу грохнуть или желаешь помучиться?» — «Конечно, хочу помучиться». Я думаю, мы сейчас реально не тренды, не движение в определенную сторону обсуждаем — его нет, — а флэши, вспышки. Ничего радикального не произошло, покойник, повторюсь, едва зашевелился, а мы уже говорим: «Не дай бог встанет. Потому что такой он нам не нужен». Ребята, ничего не случилось, кино как индустрии на постсоветском пространстве не существует. Есть отдельные прорывы, но направления они не создали. Поэтому здесь не надо пытаться говорить: «А чего мы радуемся?»

Я абсолютно согласен с Александром Роднянским: кино слишком дорогое средство коммуникации. И если ты вызвался объясниться с огромной аудиторией, то деньги, которые были в это инвестированы, желательно вернуть. А если у тебя нет к этому способностей, то воспользуйся малобюджетным способом производства: ты можешь писать книжки или играть на гитаре. Но когда люди, которые ничего, кроме невнятных косноязычных высказываний, да еще за большие деньги, не могут предложить, легко называют свои опусы артхаусом и кричат на всех углах: «Нам мешает засилие блокбастеров», мне смешно. Когда люди идут в кино, то большинство из них хотя и думают, как справедливо заметил Даниил Борисович, что идут развлекаться, на самом деле идут туда в поисках моделей поведения. Одной из основ возможной реанимации российского кино и является потребность нашей аудитории

в том, чтобы ей «проговорили» время. Потому что «проговорить» его можно только в художественной форме. Медиа не способны это сделать! Только книги, фильмы, спектакли.

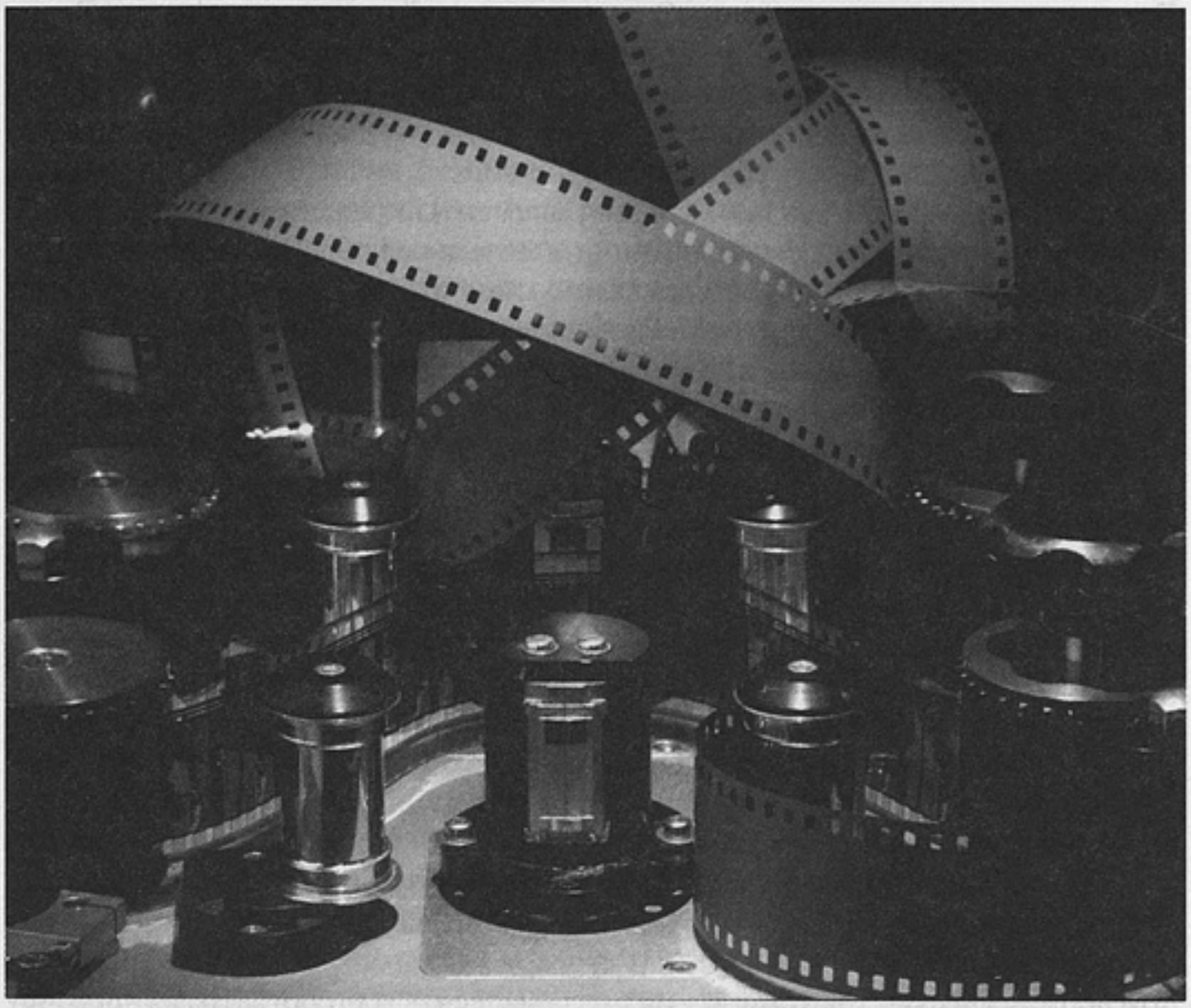
Давайте честно скажем, что у нас пока художественные произведения, осмысляющие, объясняющие время, можно пересчитать на пальцах одной руки. В этом причина борьбы против блокбастеров. Этот термин в России настолько неправильно используется, что попросту ничего не означает. Так что и обсуждать тут нечего.

Кино будет существовать как живая структура только тогда, когда станет способным адекватно отвечать на требования потребителя. Но невозможно произвести социологическое исследование, замеры, опросы и получить точные представления о том, что хотят смотреть наши люди. Они просто не смогут этого сформулировать. Зрители действуют, как датчики в самолете, реагируя уже на готовый продукт, определяя: «свой — чужой». Поэтому, я считаю, все прогнозы, все идеологические рассчеты обречены. Если у режиссеров, сценаристов и продюсеров есть открытая «интуитивная дырка», если, будучи такими же членами общества, как другие граждане, они чувствуют время чуть острее этих других, то фильм бьет в точку и имеет успех. Собирает большие деньги.

Даниил Борисович затронул тему госдотации — тех 57 миллионов долларов, которые распределяет сейчас государство в сфере кино. Важнейшая проблема — квалифицированный анализ проектов. Кому дать — кому не дать деньги. Невозможно, чтобы это решала комиссия из старых заслуженных кинематографистов. Мы их очень любим, уважаем, многому у них научились, но в данный момент большинство из них не в состоянии считывать запросы времени. И дело тут не в возрасте. Молодые тоже не могут определить, что правильно снимать в кино, а что — нет. Наверное, государство должно финансировать отдельные работы классиков советского или постсоветского кино и давать возможность дебютировать талантливым студентам. Хотя сейчас ситуация на рынке такая, что, как справедливо отметил Даниил Борисович, продюсеры ловят более или менее внятных режиссеров уже на втором курсе ВГИКа. Работу сегодня получить легко. Можно ничего серьезного не сделать, но научиться продавать себя как медийный объект очень ловко — это сегодня, кстати, одна из серьезных забот продюсеров.

Александр Ефимович Роднянский здесь сказал, что телевидение стало реальным мейджором. Но почему это произошло? Да потому что оно находится в рамках реальной экономики. А вот российский кинематограф в реальной экономике еще не существует. Телевидение предлагает систему дистрибьюции — либо непосредственную у себя на канале, либо опосредованную систему продвижения. В тот момент, когда количество залов перевалит за две тысячи, компании, которые начали заниматься театральным прокатом, тоже получат шансы стать мейджорами. Уровень рынка будет такой, что объем возвратных средств позволит это сделать. Мы перед этой встречей пересекались с одним из ведущих продюсеров, он сказал: «Мы хотели собраться и обсудить такую тему: надо поднимать цены на фильмы для продажи на телевидение». Это попытка шантажа, который находится вне экономических норм. Могу вам сказать, что, несмотря на потребность в российском кино, уже сейчас очень немногие российские фильмы, показанные по телевизору, дают приличные рейтинги, держат внимание аудитории.

Еще пять лет назад любой российский сериал, оказавшийся в прайм-тайме любого из пяти крупнейших каналов, привлекал максимальное внимание, доля не меньше 25 процентов ему была гарантирована. Мы апеллировали сразу ко многим своим партнерам, прося их не увеличивать объем предложений. Потому что воскресный пирог, который превращается в ежедневное блюдо, не может оставаться желанным объектом. И многие наши коллеги убедились в том, что мы были правы, когда у них появились сдвоенные или строенные линейки. И если два года назад они давали реальный рост и удер-



жание доли в прайм-тайм, то сейчас — нет. Вот стоят у тебя три новых русских сериала подряд, и они все заваливаются. Современный новый премьерный русский продукт среднего качества, который три года назад тебе что-то гарантировал, теперь не гарантирует ничего. Потому что — объелись! Реально производители каналов находятся в тягчайшей гонке за единицами продукции, уже не допродюсируют эти продукты. На трех крупнейших российских каналах сейчас показывают сериальной продукции больше, чем ее производят все американские мейджоры за год. Вдумайтесь: это абсурдная ситуация, мы не в состоянии снимать и ставить в эфир такой объем достаточно качественных сериалов. Как бы того же самого не произошло и в российском кинематографе. Я знаю многих олигархов, но не знаю теперь ни одного, кто бы не был кинопродюсером или киноинвестором. Россия — страна, где довольно маленький внутренний инвестиционный список: вкладывать деньги в кино, которое показалось таким прибыльным, приятно. Все стали производить кино. У меня есть информация, что в запуске больше двухсот картин для театральной дистрибьюции. Вот я и думаю: помилуйте, наша бедная аудитория этого не переварит.

А вот отмеченный здесь мотив национальной гордости в отечественных блокбастерах был ответом на вопрос, сколько же можно смотреть кино про гарлемских парней. Ну не живем мы там и выглядим немножко по-другому. Люди хотят смотреть про себя. В первой версии сценария «Сталкера» — в «Машине желаний» — был замечательный разговор, когда физик спрашивает писателя: «Вы про что пишете?», а тот отвечает: «Я? Про читателей. Они, собственно, ни про что другое и читать-то не хотят». Когда российское кино стало делать фильмы «про зрителей», они, зрители, и пошли его смотреть. Смотреть про себя. Знаете, это как с футболом: ну не играют наши в футбол, что поделаешь? Может быть, научатся со временем. Но в кино вдруг произошло: наши, которые некоторое время «не играли», стали активно действовать и даже накостыляли на своем поле старым друзьям и учителям американцам. Это страшно приятно. Могу вам сказать, что пять лет в прайм-тайме всех крупных российских каналов не было ни одного американского продукта.

Прошлым летом мы поставили «Остаться в живых» и получили долю 45 процентов. Лишь два российских сериала имеют близкие к этой цифре показатели. Так что на свое родное, посконнное реакции ждать не надо. Необходимо делать качественный продукт, который нужен аудитории. Высчитать это практически невозможно, но надо почувствовать.

Жоэль Шапрон. Я не считаю, что аплодисменты преждевременны. Просто надо понять, что их заслужила лишь одна маленькая область российской киноиндустрии. Не надо думать, что кино станет автоматически процветать и дальше. В области проката все в России действительно стало лучше. Что касается производства, здесь, мне кажется, имеются проблемы в самой государственной системе. Конечно, пока недостаточно кинозалов. Выпуск картин на DVD, пиратство — это все тоже большая проблема. Экспорта российских фильмов практически нет. Аплодисменты, на мой взгляд, не преждевременны, но они заслуженны по поводу частных достижений.

То, что происходит в России в последние полтора года — с появления «Ночного Дозора», — всем нам очень интересно. Господин Эрнст говорит о флэшах, я вначале боялся, что будет один флэш, а потом действительно все исчезнет. Но вслед за «Ночным Дозором» появились «Статский советник», «Турецкий гамбит», «Бой с тенью», потом «9 рота», «Дневной Дозор» и еще многое другое. Сейчас снимаются фильмы, которые встречают свою публику. Если говорить о французском примере — не думайте, что наша рыночная доля очень велика, потому что мы снимаем двести картин в год. Она довольно большая благодаря всего пяти, максимум десяти фильмам в год, которые позволяют собирать около 40 процентов рыночной доли. В прошлом году мы произвели двести сорок картин благодаря нашей более или менее прозрачной экономической системе. Из них только десять вернули затраты через театральный прокат. Можно, конечно, подумать, что все остальные потеряли деньги, но это не так. Просто у нас длинная «карьера» фильмов. Она начинается, конечно, с национального театрального проката, потом фильм переходит на платное телевидение, затем на эфирное, на DVD, наконец экспортируется. А экспорт — это, в свою очередь, сначала театральный прокат, потом все остальное. Картина у нас живет примерно три года. Дело не только в том, что такая система сама по себе хорошо работает, дело в том, что в стране существует настоящая политическая воля. Государство защищает свое кино не только на территории Франции. Благодаря этой системе французские продюсеры не теряют слишком много денег, даже если фильм оказывается нерентабельным в кинотеатрах. Это единственный вариант и для российских продюсеров. Тем более что рассчитывать на что-то другое они практически не могут: DVD — это территория пиратов, а тут еще и экспорта нет. Так что здесь аплодисменты — в области отношений фильма и зрителя, производства и проката — действительно преждевременны.

Система выстраивается в течение очень многих лет. И — я повторяю и настаиваю на этом — нужна политическая воля. Надо, чтобы государство отслеживало ситуацию и вкладывало деньги в продвижение национального кино всюду, где возможно. Вас всего лишь сто сорок миллионов, а вокруг еще пять миллиардов потенциальных зрителей. Я помню время, когда американское кино имело в России примерно 90 процентов рыночной доли. Когда я затеял всю эту историю с «Юнифранс» — фестивали, российские премьеры и прочее, — мне говорили: «Что ты везешь, это же какое-то говно» (извините за выражение). Но, подумал я, если американцы могут такое везти, то почему французам нельзя? Почему надо смотреть американскую чепуху, когда есть французские фильмы? Зачем ограничивать разнообразие? Тут опять нужна политическая воля. Я не буду вам рассказывать, что все то, что французы сюда везут, — это прекрасное кино. Нет. Просто оно есть, это кино, и мы его защищаем. И частично благодаря «Юнифранс», а также и другим государственным институтам французские продюсеры зарабатывают свои деньги. А у ваших зрителей создается ощущение, что им знакомы французы. У них есть представление и о нас, и о нашем кино.

К сожалению, европейские зрители росли на очень ограниченном, узком представлении о русском кинематографе. В основном это было диссидентское кино. Мы росли на Тарковском, на Параджанове, на перестроечных фильмах, когда вдруг чуть ли не за неделю на экраны вышли одни шедевры: весь Герман, Муратова, «История Аси Клячиной» и многое другое. Все, естественно, повернулись в сторону России, стали смотреть все, что появлялось оттуда, потому что у вас что-то такое особенное происходило. В кино, на самом деле, ничего не происходило, вы просто снимали с полок замечательные фильмы. Мы тогда не знали Гайдая, Рязанова, не знали, на что похоже ваше общество. Сейчас вы имеете шанс расширить представление о себе, если хотите, сломать этот устойчивый имидж с помощью так называемых блокбастеров. Год назад у меня спрашивали после выпуска «Ночного Дозора» во Франции: «Думаете ли вы, что это изменит ситуацию?» Я говорил: «Подождем», потому что одним фильмом вы ее не поменяете. Ситуация внутри России изменилась, потому что появился если не тренд, то тенденция. А у нас в Европе кроме «Ночного Дозора» ничего после этого не было показано: ни «Статский советник», ни «Бой с тенью», ни «Гамбит» — ничего. И «9 роты» пока нет. А «Дневной Дозор» переносится на 2007 год. И к тому же это фильм особый, он не дает настоящего представления о теперешней ситуации в России. Так что процесс знакомства с российской действительностью, к сожалению, остановился. Создать или поменять устойчивый имидж сложно. К сожалению или к счастью, смотря с какой стороны посмотреть, «Возвращение» Звягинцева собрало у нас больше зрителей, чем «Ночной Дозор». Именно потому, что Звягинцев шел по той узкой тропинке, по которой до него шли и все остальные режиссеры. Когда «Фокс» позиционировал «Ночной Дозор», они сами не понимали, кто пойдет на фэнтези на русском языке. Потому что те, кто обычно ходит на русские картины, точно не пойдут на фэнтези, а кто ходит на фэнтези, вообще не знает, что русский язык в кино существует.

Теперь о фестивалях. Считается, что они могут быть площадкой для изменения имиджа какого-то национального кино. Но сами фестивали тоже находятся под влиянием проката, того реального процесса, что происходит в мире. Если бы русские картины во всех странах шли с аншлагом, то фестивали, наверное, тоже относились бы к ним по-другому. И мы бы видели ваши картины на фестивалях. И наоборот: если бы на фестивалях было больше русских фильмов, в прокате автоматически что-то бы менялось. Это взаимосвязанный процесс. Кто сделает первый шаг, чтобы изменить застывшую на мертвой точке ситуацию, я не знаю. Я всегда работаю на эту задачу. В Канне мне в этом году не удалось показать российский фильм. Но, повторяю, здесь обязательно должна быть поддержка государства, одними частными руками вы не сможете свернуть систему. Американцы в состоянии обходиться без государства благодаря огромным деньгам. Но ни одна страна не может это сделать без политической воли. К сожалению, нет чиновников из мира кино за этим столом, а вы (как, впрочем, и мы) до сих пор очень зависите от государственной помощи. Нельзя относиться к ней негативно, скептически.

Что касается копродукции... Я никогда не считал ее панацеей. Но благодаря ей люди обмениваются опытом. Главное, нельзя путать две вещи: финансовый механизм копродукции, о котором говорил Владимир Досталь, со всем остальным. Если есть деньги с двух сторон, то и фильм становится национальным в обеих странах. Мы во Франции считаем, что это не совсем правильно, потому что тогда иностранцы — косвенным образом — через пару лет будут владеть французским кино. Если они вкладывают около 50 процентов в совместные проекты, то становятся настоящими партнерами. Это не имеет значения, если речь идет о кинопрокате, где нет квот, но на телевидении-то они есть. И если иностранцы находятся за пределами Евросоюза, то по копродукции они уже не входят в эти квоты. Тогда, действительно, встает вопрос о национальной принадлежности фильма. Если американцы, индийцы, японцы вкладывают много денег в копродукцию, то и фильм принадлежит им. Но со-

вместная работа — это не только деньги, а еще и люди, площадки, павильоны, творческие идеи. Не надо здесь, я согласен с господином Досталем, ограничивать возможности режиссеров, продюсеров, заставляя их снимать именно там, а не тут, именно с этими коллегами, а не с теми. Находя продюсеров за рубежом, мы начинаем понимать, каковы их требования, что они хотели бы от наших режиссеров, снимая для своих зрителей. Вы столкнетесь с тем, что нельзя ограничиваться одной-единственной территорией, своей собственной страной, даже такой большой, как Россия. Если вы хотите развиваться дальше, то обратите внимание на то, что на самом деле происходит за рубежом.

Сергей Сельянов. Кино как индустрии, действительно, еще не существует, однако множество разного рода ее механизмов уже приведены в действие. Они настолько активны и настолько важны для нашего отечественного кинопроизводства, что их надо постоянно фиксировать. Здесь уже прозвучали многие здравые идеи и суждения, но мы встречаемся и разговариваем о быстро меняющейся ситуации нечасто, аналитическая работа в стране не ведется. Это редкий опыт за последнее время достаточно представительного и конкретного разговора.

Люди, имеющие отношение к киноиндустрии, разобщены. Хотя какие-то попытки структурирования наших взаимоотношений заметны. Владимир Досталь рассказал о создании Союза кинопромышленников. Очень плохо, что нет абстрактной аналитики. Все пытаются решать эти задачи самостоятельно, каждая компания всю аналитическую работу сама для себя проводит. Постоянно заново изобретается велосипед, публикаций на этот счет практически нет, исследований нет, деньги каждый сам тратит на какие-то попытки разобраться, что на что влияет. А вопросов чрезвычайно много именно из-за достаточно бурного развития. Не значит — эффективного, но бурного. Вчера все было понятно, сегодня на этом месте пять вопросов, пять разных векторов движения, их нужно сложить и как-то разобраться. А вот если бы большинство вопросов, накопившихся за последний год, были уже проговорены, мы бы их сейчас просто не обсуждали. Ответы на них стали бы очевидными для всех присутствующих. Чего тратить время на банальности...

Кино во всем мире, может, кроме Голливуда, малоэффективная отрасль с точки зрения бизнеса. Действительно, всюду производили и производят большое количество фильмов, из которых по настоящему успешными являются 3—5 процентов — коэффициент эффективности паровоза. Еще десяток — они как-то, в общем, ничего, соответствуют, попросту говоря, возвращают деньги и позволяют идти дальше. Это, согласитесь, очень архаичный способ зарабатывания денег. С такими коэффициентами в других сферах экономики никто не работает. Но вот недавно появились многочисленные инвесторы, которым кино интересно. Они считают, что исключение из этой универсальной схемы будет касаться именно их, что профинансированный ими фильм принесет неслыханные деньги и блага. Конечно, это совсем не так. Российское кино до сих пор системно убыточно. Это к вопросу о том, аплодисменты преждевременны или нет. Я просто сообщаю очевидную вещь, которая благодаря перегретому пиару вокруг отечественной продукции, возможно, не для всех очевидна. Повторяю, наше кино в целом убыточно! Государственная поддержка, которая составляет до 40 процентов, согласно данным Дондурея, позволяет в какой-то степени обходить, возмещать все эти риски, держаться на плаву, в том числе и тем, кому не надо было бы вообще заниматься кино. Вот, собственно, за счет этой подкормки наша индустрия и функционирует. Не надо обольщаться рыночными успехами. Это касается в лучшем случае 25 процентов того, что производится в стране. Все остальное работает либо на квазирынке, либо совсем никак не работает.

Из этого проистекают два вывода. Первый: государство действительно очень серьезный игрок на отечественном рынке. Хотя, конечно, господдержку следовало бы гораздо эффективнее использовать. В том числе не только

в производстве, но и в решении многих других системных задач, которые перед нами стоят.

Второй вывод: кино, как и во Франции, должно работать «вдлинную», фильм должен «отбиться» в многосоставной и многолетней системе проката, и все вопросы, с этим связанные, должны быть решены. Естественно, другие виды реализации кинопродукта очень важны. «Вдлинную» — это лет пять. Такой срок требуется для возврата инвестиций, получения прибыли. Это касается и последующих телевизионных продаж, потому что все виды реализации кино в России иногда не закрывают бюджет. Продюсер любой производящей страны должен быть уверен в том, что он что-то заработает, пусть и не сразу, а в течение пяти лет. Я при этом не беру цену денег, которую, разумеется, не учитывать нельзя. В этом смысле у нас, действительно, очень мало инструментов. И экспорт, о котором говорил Жоэль Шапрон, естественно, имеет существенное значение. Копродукцию я для себя рассматриваю как возможность более плотной интеграции с европейскими в первую очередь рынками, в которые мы до сих пор не интегрированы. Копродукция дает возможность узнавать людей, понять систему связей, в конце концов, просто реализовать через зарубежные рынки свою долю в данной продукции. Как сказал Эрнст, этот способ коммуникаций очень дорогой. Он касается не только конкретного фильма, но и всей нашей кинематографии. Не просто дорогой, он убыточный! И, таким образом, как бы противоестественный с точки зрения рыночного подхода к действительности.

Еще одна проблема — кадры. У меня есть один сценарий, очень интересный. Я уже больше полугода не могу придумать режиссера, который мог бы его снять. Таких примерно полтора в России. Не то чтобы у нас было всего полтора хороших режиссера, их несколько больше, но вот для реализации данного проекта — всего полтора. Это трагедия роста. Вот я могу сейчас запустить четыре-пять фильмов обычного бюджета, но нет соответствующих сценариев. И даже когда они есть, нет режиссеров.

Возвращусь к выражению Эрнста об «интуитивной дырке» в голове. Интуиция касается всех аспектов нашей деятельности, но к рынку она имеет самое прямое отношение. Где рынок — там деньги, там прибыль просто сама возникает. Поэтому проектами, где все угадано, можно даже не заниматься, хотя, конечно, нужно. А как быть во всех остальных случаях? Может быть, количество режиссеров нужно увеличить в десять раз. По той же самой ста-

тистике из трех процентов что-то, наверное, получится. Если нет людей, продюсеров, сценаристов, режиссеров, которые обладают интуицией и способны работать, то аплодисментов точно мы никогда не дождемся.

Игорь Толстунов. После таких содержательных выступлений моих коллег мне остается высказаться по двум-трем аспектам.

Мне кажется, что аплодисменты, как раньше говорили, переходящие в бурные овации, конечно, нам не грозят еще довольно долго. Но похлопать нынешнему состоянию российского кино было бы все же правильно. И бичевать себя совершенно незачем. Просто мы, как тот известный герой: «Я бы взял частями, но мне нужно все и сейчас». Все и сейчас — никогда не получается. Все происходит органично и естественным путем. Здесь упоминалось телевидение в связи с успехом российских фильмов, сериалов — то же самое непременно будет происходить с киномейнстримом, ведь мы живем в стране с таким гигантским — с учетом наших соотечественников в бывших союзных республиках — населением. Я думаю, что перспективы здесь достаточно радужные. Но сами по себе они не должны нас обманывать.

Согласен с Сельяновым: одна из самых больших проблем заключается, безусловно, в отсутствии дееспособных режиссеров и авторов, а ведь мы говорим о двух сотнях фильмов, которые ныне находятся в производстве. И это, действительно, важная цифра. Можно вернуться в строй великих кинодержав. Но, по моему убеждению, бóльшая часть снимаемых фильмов, к сожалению, не предназначена для показа на киноэкране. Они сделаны абсолютно без понимания того, что сегодня нужно аудитории. Из ста наших лент на экране успешными будут максимум восемь-десять, и еще более или менее пристойно выступят столько же. Остальные ленты — телевизионные по своему способу производства, по драматургической структуре, по энергетике, стилистике, производственному и художественному уровню. Непредназначенность к показу в кинотеатрах заранее закладывается. И это абсолютное заблуждение наших коллег, я имею в виду в данном случае сценаристов и режиссеров, которые уверены: то, что смотрят по телевизору, то будут смотреть и в кинотеатрах.

Сейчас мы переживаем важный этап в строительстве нашей индустрии — тестирование самой аудитории. Никто не знает, какая она, и те фильмы, которые попадают в прокат, собственно, некий инструмент такого теста. И, заметьте, основными успешными фильмами за прошедшие год-полтора стали фильмы, которые как бы вновь открывали жанры. Они здесь многократно упоминались, я не буду повторяться, просто напоминаю, что этот этап возвращения к жанру мы должны пройти и понять, что аудитория хочет смотреть. Тогда нам легче будет определять, куда следует двигаться.

Еще одна проблема. В 90-е годы было стыдно снимать массовое кино, надо было непременно снимать авторское. В том, что мы сегодня имеем гигантский провал во всех профессиях, большая заслуга наших пишущих коллег, которые подталкивали индустрию действовать только в направлении артхауса. И вот сегодня опять становится стыдно снимать массовое кино. А почему же мы хотим, чтобы люди его качественно снимали, если считается, что делать это нехорошо. Ведь неприятно, чтобы о тебе говорили: «А! Это такой-то, он блокбастеры снимает, значит — не режиссер». При этом, заметьте, кассу сейчас собирают не только блокбастеры. Но этот ярлык прилепился к любым успешным фильмам. Хотя и маленькие по бюджету картины тоже работают изрядно. Аудитория (здесь, в конце концов, все произойдет, как с сериалами) сама поймет, кого ей надо слушать, читать, что смотреть, на чье мнение ориентироваться, а кого, простите, она вытеснит, как вытеснила американские сериалы с наших телеканалов.

И последнее, маленькая реплика по поводу неоднократно упоминавшихся тут 40 процентах государственных субсидий от общенационального бюджета производства кино. Я прошу прощения у Даниила Борисовича, но, мне кажется, это неточная цифра: навскидку, если 57 миллионов — 40 процентов, то, соответственно, 100 процентов — это где-то порядка 130 миллионов. По-

лучается, что у нас в среднем один фильм стоит миллион триста тысяч. Я в этом очень сильно сомневаюсь. А если мы учитываем еще и документальные фильмы, и мультипликацию, то тем более. Цифра государственного участия где-то раза в полтора меньше, я думаю.

Виктор Матизен. У нас появилась та самая статистика, которая называется «большой ложью». Если мы достигнем в России одного посещения в год на всю потенциальную аудиторию, то соберем миллиард долларов. Из них 40 процентов вернется производителям только из театрального кинопроката, не считая всех прочих видов дистрибьюции, а это — уже 400 миллионов. На эти средства, в принципе, прожить можно. Я не знаю, есть ли повод для аплодисментов, но если наша киноиндустрия будет собирать по 400 миллионов в год, а для этого у нее уже сейчас есть реальные резервы, можно быть в шоколаде даже на внутреннем рынке, не считая теле- и видеодистрибьюции. Таковы наши перспективы.

Теперь о роли критики в этом процессе. Прибыль есть плата за правильный прогноз, это формула Фон Мизаса. Не эксплуатация труда, по Марксу, а именно плата за правильный прогноз. Если вы правильно рассчитали зрительские потребности, то получаете прибыль. Если нет, провалились. Можно ли прогнозировать успех фильма? Компьютерными методами — нет. А вот работающие методом проб и ошибок референтные группы дают достаточно хороший прогноз спроса на те или иные вещи. Но продюсеры практически не заказывают целевое изучение киноаудитории, вернее, ее отношение к тем продуктам, которые они производят. Очень многое может дать даже пристальный анализ сценария: какие ценности он несет, на какие психологические механизмы зрительского восприятия опирается. И потому вековая классовая вражда между режиссерами и критиками очень опасна. Я рад, что теперь наши гильдии хотя бы начали сотрудничать в экспертном совете. Это не значит, что мы создаем некую группу критиков, которая будет предсказывать результаты проката. Это лишь начало пути к реальному взаимодействию между производителями и теми, кто анализирует их продукцию.

К.Эрнст. В заключение я хотел бы обратиться к корреспонденту «Верайети» Тому Бирченоу: когда «Верайети» в отдельной графе будет еженедельно указывать российский бокс-офис?

Том Бирченоу. Я считаю, что это давно пора сделать, ведь результаты проката из Испании уже скоро станут менее значимыми, чем российские, а мы публикуем цифры и по совсем маленьким странам. Единственная проблема: где брать достоверные данные по вашему прокату и кассе? Я знаю один источник — Александр Семенов из «Кинобизнеса сегодня». И я бы их брал, если бы они там появлялись вовремя. К тому же надо быть уверенным, что цифры достоверны.

К.Эрнст. У меня есть одно концептуальное предложение: давайте все-таки поаплодируем российскому кинематографу...

Р Е П Е Р Т У А Р

«Уроки вождения», режиссер Джереми Брок

Каждый год наш журнал подробно и разнообразно освещает Московский международный кинофестиваль. Каждый год мы критикуем его работу, призывая организаторов обращаться к опыту более успешных зарубежных коллег: брать тем, чем можно взять и что, кстати, сегодня, в эпоху торжества кураторских идей, концептов, замыслов, актуально. Не едут к нам звезды — и не надо. Не дают в московский конкурс лучшее из сделанного за год — что ж, обидно, но ведь многим не дают: берегут для Канна, Берлина, Венеции. Фестиваль, повторяем мы упрямо, существует как культурное событие только в том случае, если у него есть собственный сквозной сюжет, мощная злободневная сверхзадача, смыслообразующая структура, оригинальные программные предложения — одним словом, все то, что вбирает в себя модное понятие «креатив». Однако последний ММКФ, вновь не сделав ни шага в этом направлении, уверенно встал в ряд предыдущих.

Многие из показанных на фестивальном экране фильмов уже были нами отрецензированы, поскольку их открыли другие киносмотры (в этот раз щедрее всех оказался Берлин). Здесь же мы представляем несколько новых заметных фильмов, а также обращаем внимание читателей на то, что в ближайших номерах они смогут познакомиться с материалами дискуссий и «круглых столов», проведенных «ИК» в рамках Московского фестиваля.

НИКОЛАЙ ПАЛЬЦЕВ

О странностях любви. И не только

Любовь всегда прекрасна
и желанна,
Особенно — когда она
нежданна.
Уильям Шекспир.
«Двенадцатая ночь»

Не правда ли, несколько неожиданные заголовок и эпиграф к рецензии на фильм, само название которого, можно сказать, беззастенчиво апеллирует к основному инстинкту отечественных автолюбителей? Признаюсь, и то и другое сделано намеренно: трудно устоять от соблазна хотя бы отчасти передать на страницах журнала то ощущение сюрприза, каким явился для меня (и, добавлю в скобках, для большинства фестивальных зрителей, не исключая и уважаемых членов жюри, о которых, впрочем, чуть позже) фильм англичанина Джереми Брока «Уроки вождения».

«Уроки вождения» ***(Driving Lessons)***
Автор сценария и режиссер **Джереми Брок**
Оператор **Дэвид Катцнельсон**
В ролях: **Джули Уолтерс, Руперт Гринт, Лора Линней, Николас Фаррелл, Оливер Милберн, Мишель Данкен, Тамсин Эггертон**
Rubber Tree Plant
Великобритания
2006

Ощущение это за неполные две недели проявлялось неоднократно: чинный и ко всему привыкший зал № 1 киноцентра «Октябрь» на протяжении просмотра не раз и не два откликался смехом и аплодисментами (показ английской ленты прошел во второй половине конкурсной программы, когда в общем и целом определилась преобладающая тональность конкурсного и в значительной мере внеконкурсного репертуара: бесспорно реалистическая, по преимуществу бытовая, лишь изредка взрывавшаяся то блестками изысканного галльского юмора — «Сколько ты стоишь?» Бертрана Блие, — то искрометной восточноевропейской сатирой — «Родственники» Иштвана Сабо, — она настраивала зрителя на успокоительно-медитативный лад, оставляя в то же время смутное ожидание чего-то иного,

разрушающего томительную монотонность будней, возвышающе непредугаданного, чего всегда взыскуешь от искусства).

И вдруг — те же без труда опознаваемые картины сегодняшних лондонских окраин, те же атрибуты внешне благоустроенного быта, но с экрана низвергается целый каскад неотразимо смешных, но отнюдь не безобидных парадоксальных ситуаций, лежащих в основе того ненарушимо устойчивого британского жизнетечения, в котором молодому герою — семнадцатилетнему Бену, без конца сдающему и пересдающему экзамен на водительские права, — с нешуточным трудом и болезненными издержками предстоит пройти универсальный процесс личностного взросления.

С легкостью сообщавшееся аудитории чувство сложности и значительности этого процесса, логично, но ненавязчиво, без видимой назидательности раскрывавшегося этап за этапом, не оставляло сомнений в том, что за режиссерским дебютом Джереми Брока лежит прочная, восходящая еще к рубежу 1950—1960-х годов идейно-эстетическая традиция. (Полвека назад ее представителей в литературе, на сцене и на экране — таких, как прозаики Стэн Барстоу и Алан Силлитоу, драматурги Джон Осборн и Шейла Делани, кинорежиссеры Линдсей Андерсон, Тони Ричардсон, Карел Рейш, Джон Шлезингер, — именовали «сердитыми молодыми людьми».)

Впрочем, удовольствием от зрелости и законченности работы режиссера-дебютанта — правда, из аннотации в фестивальном буклете явствовало, что он уже больше полутора десятилетий успешно осваивает сценарную ниву на британском телевидении, а за сценарий к поставленному Джоном Мэдденом фильму «Миссис Браун» был даже номинирован на «Оскар», — ощущение сюрприза отнюдь не исчерпывалось. Его дополнило двойное появление Джереми Брока перед фестивальной аудиторией на церемонии закрытия: сначала автору фильма пришлось подняться на сцену за наградой за лучшую женскую роль, которой удостоили многоопытную Джули Уолтерс, а затем — за Специальным призом жюри, присужденным «Урокам вождения». Зал разразился одобрительными аплодисментами, когда член жюри фестиваля влиятельный французский критик Пьер-Анри Делё назвал дебютную ленту Брока «фильмом, полным юмора, истинно британского юмора». А сам ее создатель, впервые оказавшийся в нашей стране, в коротком ответном выступлении заметил: «Самое яркое впечатление у меня вызвало московское метро. Те, кто им пользуется, должны испытывать восхищение».

Не странно ли: из уст автора фильма о несомненных преимуществах автомобилизма как образа жизни — искренняя похвала подземке? Разумеется, всего проще было бы списать этот комплимент на традиционную обходительность, присущую интеллигентным британцам. Однако прозвучавшее в голосе режиссера неподдельное восхищение красотой, роскошью, визуальным великолепием московского метро позволяло предположить, что в его лаконичной речи на закрытии ММКФ, как и в фильме, все не так уж просто и однозначно. Ненароком пришли на память слова из песни Высоцкого: «Коридоры кончаются стенкой, а туннели выводят на свет...»

Кому из живших — и переживших — непростые советские времена пришло бы в голову усомниться, что, при всей устрашающей осязаемости зловещих примет сталинско-брежневского режима, «коридоры» и «туннели» в устах бессмертного народного барда суть не что иное, как метафоры — метафоры свободы и несвободы, света и тьмы, бытия и небытия?

Уверен, по большому счету так же и у Джереми Брока. И не только по части автотранспорта, хотя именно в подержанной легковушке пожилой жрицы Мельпомены Иви Уолтон робкому, неуклюжему, терзаемому комплексом неполноценности, бессознательно поощряемым властной мамашей Бену доводится испытать первые мгновения независимого существования вкупе с сопряженными с ними опасностями и соблазнами: пикником на лоне природы, сном под звездным небом, «несанкционированной» родителями поездкой на фестиваль поэзии в Эдинбурге и спонтанным знакомством с более адап-

тированной к взрослому миру сверстницей, в итоге которого он, еще не осознавая этого, становится мужчиной...

Быть может, не что иное, как развернутая в язвительно сатирическое полотно метафора — и безраздельно владеющая помыслами матери Бена Сары мания евангелизма, в угоду которой эта волевая женщина готова принести истинные интересы и благополучие членов своей семьи — сына, безотчетно рвущегося к красоте, которую он, мучительно преодолевая косноязычие, пытается запечатлеть в нерифмованных строках отроческих стихов, и мужа, безвольного у себя в доме, но честного и бескорыстного священнослужителя, с не меньшими усилиями старающегося примирить в своих воскресных проповедях заповеди христианства с собственным представлением о долге и ответственности.

От внимательного зрителя едва ли укроется, что питающая отнюдь не платоническую симпатию к рослому красавцу Питеру, ведающему организационными делами секты, Сара — плоть от плоти того безупречно политкорректного (а следовательно, в конечном счете — стопроцентно буржуазного) мира, лучшей рекламой которого оказываются благочестие и милосердие напоказ, порою доходящие до опасного для жизни абсурда. Ибо разве не абсурд — исступленно повторяя евангельские речения, поселить, не спрашивая мнения близких, у себя в доме помутившегося в уме и отпущенного либеральным правосудием на поруки мистера Фингена, то ли незадавшегося серийного убийцу, то ли трансвестита, втихомолку примеряющего на себя платья хозяйки и пользующегося ее косметикой. И что удивительного, что ключом к упруго сжатой и по ходу действия с нарастающей быстротой размыкающейся сюжетной пружине оказывается нехитрое правило житейской мудрости, гласящее, что ни одно доброе дело не должно остаться без соответствующего воздаяния. После нелепого любительского спектакля, инсценировки одного из эпизодов Писания, где Бену отведена роль дерева, а статному Питеру, понятно, роль Мессии, сталкиваются обе носительницы несовместимых мировоззренческих начал — истовая евангелистка Сара и исповедующая стихийное, «языческое» наслаждение жизнью актриса Иви Уолтон: первая из них едва не погибает под колесами автомобиля, за рулем которого — тот самый спасенный ею «безобидный» мистер Финген.

Мастерски выстроенная комедия нравов — излюбленный жанр британских кинематографистов, многим обязанный национальной прозе и драматургии. Но, думается, со времен лучших лент «сердитых молодых людей», тоже апеллировавших к романному опыту (таких, как «Путь наверх» Джека Клейтона по книге Джона Брейна, «В субботу вечером, в воскресенье утром» Карела Рейша по произведению Алана Силлитоу, «Нечто вроде любви» Джона Шлезингера по мотивам романа Стэна Барстоу), один из главных секретов популярности так называемых «молодежных» лент заключался в новаторском сочетании сатирического и лиричного, взволнованной исповедальности и язвительного гротеска.

Слов нет, за истекшие полвека многое изменилось и в жизни, и в кинематографе. Окраины Лондона ныне ухоженнее и аккуратнее рабочих окраин Ноттингема и Манчестера середины 1950-х, и незабываемое для предыдущих поколений зрителей черно-белое кино сменилось цветным (кстати, «Уроки вождения» виртуозно сняты оператором Дэвидом Катцнельсоном). Но главное — дилемма комфортабельной несвободы (чем бы последняя ни определялась: материальными факторами или косностью господствующей морали) и сопряженной с неведомыми опасностями и соблазнами свободы (приносящей и радостное открытие природы, и приобщение к высокому искусству, и даже невольное предательство: ставший мужчиной в объятиях случайной молоденькой подруги Бен ухитрился проспать ответственное выступление Иви перед аудиторией на фестивале поэзии в Эдинбурге — проспать момент, когда ей особенно необходимы его помощь и поддержка) — главное осталось незыблемым.

На фестивальной пресс-конференции Джереми Брок не утаил от собравшихся, что многое в его фильме-дебюте навеяно деталями его собственной биографии. Так, по признанию режиссера, образ эксцентричной, не лезущей за словом в карман, способной вспылить и выругаться, но при всем том беспредельно преданной своей профессии и безнадежно одинокой в прозаическом, бытовом существовании Иви Уолтон — образ, ставший подлинным триумфом ветерана английской сцены Джули Уолтерс, — в каких-то черточках и деталях обязан его общению в отроческие годы со знаменитой британской актрисой Пегги Эшкрофт. «Я не ездил с ней ни

«Уроки вождения»

в кэмпинги, ни в Эдинбург, — рассказал он в интервью. — Она просто была тем человеком, к которому я обращался в минуты грусти. Она позволяла мне почувствовать себя взрослым, ощутить себя потенциальным писателем без всякой лести»[1].

«У тебя душа поэта», — говорит Иви Бену в начале их необычного знакомства. Не уверен, что именно эти слова услышал в свой час Джереми Брок из уст Пегги Эшкрофт. Но это и не важно.

Важнее другое: финальное объяснение Бена, ставшего взрослым и твердо решившего проложить в жизни собственную колею, с отцом — с ним, в отличие от матери, он не утратил общего языка. Так вот, за секунды до конца фильма он скажет ему: «Я поэт. Я понимаю силу слов».

Думаю, у Джереми Брока не меньше оснований сказать то же о себе, разве лишь заменив «силу слов» на «выразительность кинокадра».

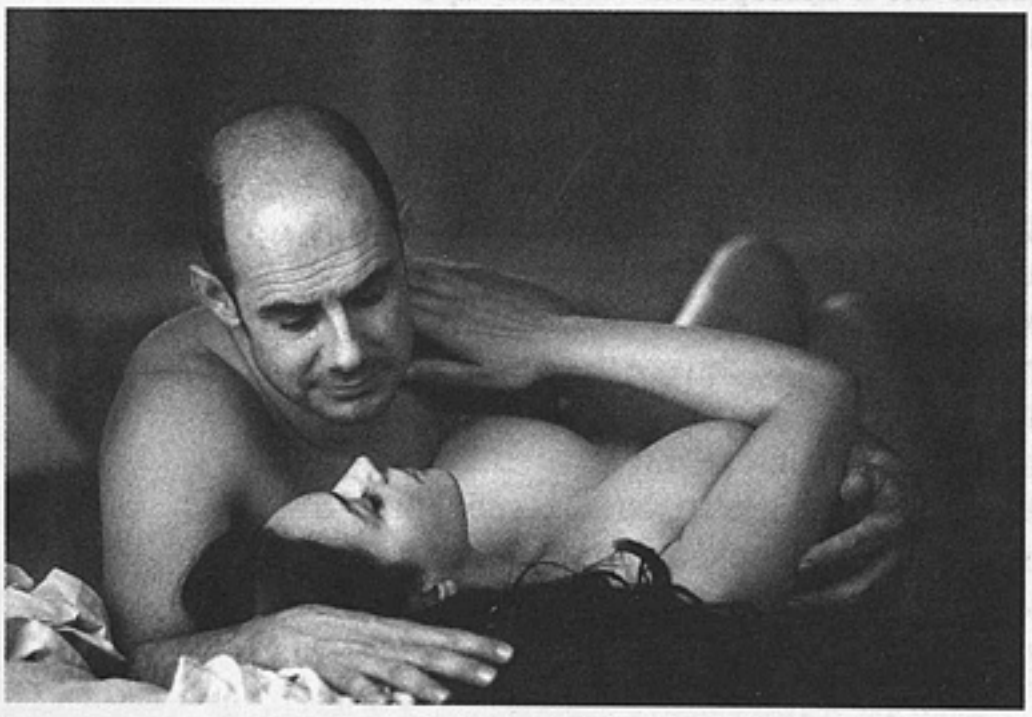
[1] Цит. по: Action! MIFF daily, № 8, 1 июля 2006 года.

ВЛАДИМИР ГРОМОВ

Милый лжец

Надо быть либо большим циником, либо очень сентиментальным человеком, чтобы утверждать, будто ложь — лучшее средство в отношениях влюбленных. Похоже, Бертран Блие сочетает в себе оба этих качества и раз за разом снимает, в сущности, один и тот же фильм о людях, недостатки которых делают их только лучше и помогают им обрести друг друга. Ведь можно быть мерзавцем и антисоциальным элементом, вести себя, как скотина, да и являться ею по сути, подобно героям главной картины Блие «Вальсирующие», но если любишь, все простится, потому что влюбленный человек лучше других по определению и совершенно не важно, кем он был до этого и что делал.

Со времен «Вальсирующих» прошло более тридцати лет, многое изменилось, но Блие остается верен себе, рассказывая в «Сколько ты стоишь?» еще одну историю о хороших негодяях. Правда, время внесло свои коррективы. Нынешние герои — уже вполне состоявшиеся члены общества, их отрицательные поступки не так очевидны, но смысл поступков остается тем же.



«Сколько ты стоишь?»
(Combien tu m'aimes?)
Автор сценария и режиссер **Бертран Блие**
Оператор **Франсуа Катонне**
Художник **Франсуа де Ламот**
В ролях: **Моника Беллуччи, Жерар Депардье, Бернар Кампан, Жан-Пьер Даруссен и другие**
Fidélité Productions, France 2 Cinéma, Wild Bunch, Pan Européenne Production, BIM Distribuzione
Франция
2005

Однажды вечером Франсуа, скучный клерк из какого-то бюро, заходит в публичный дом и объявляет, что выиграл четыре с половиной миллиона долларов. За эти деньги он решил найти себе жену и пришел по адресу, потому что обретает ее в лице невероятно красивой Даниеллы, о которой раньше и мечтать не мог. Вместе они начинают играть в любящих мужа и жену, хотя Франсуа явно чего-то недоговаривает, а Даниелла стоит куда дороже, чем можно было бы предположить. Да и прошлое напоминает о себе: он никак не перестанет быть клерком, а она — шлюхой. Однако это не мешает им полюбить друг друга, и именно любовь становится решением всех

проблем, превращая Франсуа из клерка в настоящего мужчину, а Даниеллу — в порядочную семейную женщину с чувством собственного достоинства и умением стыдиться.

Идиллия, которая наступает между героями в финале фильма, сводит на нет взаимные измены и предательства. Так ли это важно, если все хорошо? И хотя хэппи энд кажется двойственным, он не меняет главной мысли истории: ложь есть лучшее средство узнать, проверить и полюбить друг друга, ничего плохого в ней нет.

Можно подумать, что Блие вновь решил поглумиться над общепринятой моралью. Но нет. Фильм «Сколько ты стоишь?» далек от кинопровокации. Сейчас не то время, да и Блие не так молод, как во времена «Вальсирующих», чтобы издевательски противопоставлять обществу, то есть всем нам, двух мерзавцев, говоря, что они хорошие, а мы нет, что они в своих безобразиях более человечны, чем мы в своем ханжестве. Однако и теперь он никого не щадит, хотя и не осуждает. Франсуа и Даниелла лгут друг другу, но то же самое делают и все остальные герои фильма, причем лгут преимущественно себе. Кто-то живет и разговаривает с воображаемой женщиной, которую приютил из милосердия. Кто-то сидит до ночи с работой, которую необходимо срочно сделать, хотя проблема в том, что не с кем лечь в постель и поэтому совсем не хочется идти спать. Все обманывают, правда, обманывают главным образом от одиночества и неумения общаться друг с другом без лжи. Более того, единственный человек в этой истории, который абсолютно честен, является бандитом, да еще и на редкость неприятным. Так что во лжи нет ничего плохого, просто она неотделима от всех нас.

Блие остался верен себе, но стал мягче. Если же забыть обо всех смысловых нюансах этого фильма, то нельзя не отметить, что он представляет собой редкий по нынешним временам жанр разговорной комедии, где все характеры и ситуации двойственны, а герои постоянно сыплют парадоксами и совершают непредсказуемые поступки. Фильм «Сколько ты стоишь?» мог бы быть и пьесой, настолько камерно его действие и невелико количество действующих лиц. Но тут есть еще пустые улицы Парижа, которые Блие всегда умел снимать, и Моника Беллуччи — объект сладострастия не только героев картины, но и камеры, разглядывающей ее слишком подробно и внимательно для легкого комедийного жанра, хотя можно ли считать это недостатком фильма?

Но раз уж речь зашла о недостатках, то придется сказать, что эта картина Блие наделена ими больше, чем хотелось бы. И фильм, который поначалу обещает быть цельным и даже ударным, вдруг начинает буксовать и терять свое обаяние. Сначала в абсолютно мелодраматический сюжет вклинивается криминал, а потом происходящее вовсе начинает походить на фантасмогорию, в которой у героини в каждом кадре новое платье, а реальность смешивается с воображаемым убийством. Иными словами, все кажется каким-то наспех завершенным, недодуманным, как будто бы в середине повествования режиссер устал и продолжил дальше, не сильно заботясь о цельности.

Все это, конечно, вызывает недоумение. Впрочем, есть и другая проблема, а именно — главный герой, который с самого начала вполне походит на скучного клерка-неудачника, но так и не становится чем-то большим, хотя нас уверяют в обратном. За что Даниелла полюбила Франсуа и чем он отличается от всех тех мужчин, которых она встречала прежде? В пробуждение ее чувств остается только поверить: на экране их не видно.

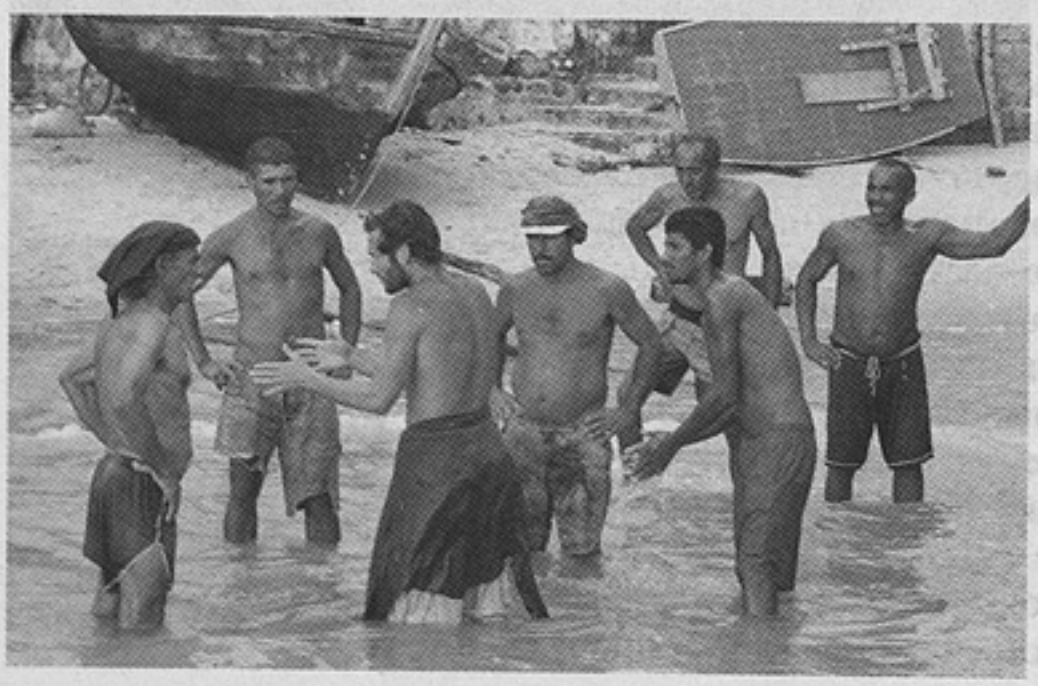
Получается, что вопрос, вынесенный в название картины, относится не только к ее героям, но и к ней самой. Он кажется глубоким и серьезным. Блие — один из немногих современных режиссеров, кого можно считать каким угодно, но только не банальным. В «Сколько ты стоишь?» есть место и остроумию, и тонкой стилизации, что, однако, не отменяет того, что герои так и не вызывают доверия. В результате история кажется сконструированной, да и то не очень аккуратно. Впрочем, Блие и тут остается одним из последних сентементальных циников нашего времени. У кого еще в финале картины главный положительный герой окажется — главным — лжецом и негодяем?

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Без берегов

Фильм «Сны о рыбе» снят в Бразилии русским режиссером Кириллом Михановским, живущим в Америке. Это его дебют в большом кино. В фильмографии Михановского есть, в частности, успешная короткометражка «Молот» (на ней он выступил сценаристом), получившая главный приз на «Молодости»-2005. Уже в ней, как теперь ясно, проявился латиноамериканский след автора «Снов о рыбе», чье действие разворачивается в рыбацкой деревне на юге Бразилии, на берегу океана.

«Молот» (Martillo, режиссер Мигель Салазар) был снят в Боготе, столице Колумбии. Это психологический портрет подростка, который страдает от учительской тирании в католической школе и становится очевидцем любовных похождений отца — пластического хирурга и мачо, чьи отношения с пациентками окрашены в очевидные эротические тона. «Молот» аккуратно визуализировал детские соблазны и комплексы, вытесненные, но неподавляемые и необъяснимые желания. Психоаналитический подтекст постепенно расплавлялся в отстраненном «магическом реализме», замешанном на религиозных и сексуальных запретах, на их подспудном низвержении. При этом внешне фильм отличала строгость и композиционная выверенность. Он оставлял впечатление зашифрованной реальности, которую нет смысла разгадывать — ее хитросплетения прозрачны и оттого еще более непостижимы.



«Сны о рыбе» *(Sonhos de Peixe)*
Автор сценария и режиссер **Кирилл Михановский**
Оператор **Андриж Парекх**
Художник **Моника Палаццо**
Композитор **Артур Андрес Рибейро**
В ролях: **Хосе Мариа Алвес, Рубиа Рафаэлле, Чико Диас, Ив Хофер и другие**
Unison Films
Бразилия — Россия — США
2006

Название «Сны о рыбе» тоже намекает на фантазийный сюжет. Эта привязка сперва кажется обманчивой, но к финалу постепенно становится верной. Фильм пленяет своим погружением в безбрежную реальность и тянет за собой на ее глубину. В этом он вторит промыслу главно-

го героя, подростка Жюсе, ныряющего за лобстерами на опасную глубину без акваланга, — так же рисковал и его погибший отец, которому однажды не хватило дыхания. Будничная жизнь Жюсе, его восприятие себя и окружающих, его тяга к красавице Анне, их неочевидные отношения, в которых есть взаимность и отталкивание, нерешительность и финальная решимость, составляют повествовательный каркас «Снов о рыбе».

История складывается из череды постепенно проступающих портретов как главных персонажей, Жюсе и Анны, так и массы периферийных. Портрет в данном случае следует понимать в буквальном смысле — как визуальный, пластический образ, чувственный и минималистский слепок с лица и фигуры, улавливающий взгляд человека, его спонтанные рефлексы, реакции, жесты. А психологизм возникает уже постфактум — как след от присутствия героев, которое переживается почти на физическом уровне.

Картина начинается как классическое синема-верите, документальный очерк о нищей бразильской деревне, существующей за счет ловли рыбы и строительства лодок. Долгая сцена спуска на воду нового судна, подробный эпизод с разделыванием на берегу только что пойманного лобстера: среди коренных жителей деревни, сыгравших в фильме самих себя, сразу же замечается белая фигура — молчаливый иностранец, которого называют «гринго». Похоже, режиссер ввел этого персонажа в качестве лирического альтер эго.

Гринго — мечтательный наблюдатель, к тому же снабженный видеокамерой. Он существует на дистанции и одновременно вблизи от незнакомого мира. Аутентичная бразильская реальность для него и вправду сон наяву. Не турист, а невольный чужак, который стремится избавиться от собственной чуждости и потому плывет по течению наблюдаемой жизни, жаждет забыться в ней, не думать о том, куда его это течение занесет... Местные уже не замечают его присутствия, он молча сопровождает бразильских рыбаков в их каждодневном труде. Возможно, не случайно он является белокурым арийцем, что заставляет вспомнить о страстных и беспокойных, безумных и надломленных путешественниках Вернера Херцога, его покорителях мира и искателях «неизвестной родины», в чьей физической мощи истлевал сверхчеловеческий дух. В этом смысле разочарованный немецкий романтик в «Снах о рыбе» — тонкая и ненавязчивая инверсия скитальцев Херцога. Можно вспомнить и философию автора «Агирре», «Фицкарральдо», «Зеленой кобры», убивавшего в себе туриста и этнографа методом вживания в первобытную, дикую реальность, методом суровым и даже беспощадным, не терпящим подмен и имитаций и требующим экспрессивной «гибели всерьез». Стиль Михановского — совсем другого рода. Он, скорее, следует за реальностью и даже на сверхкрупных планах держит смягчающую дистанцию. Нажимов и резких движений в его режиссуре нет. Но натурализм и достоверность от этого не ослабевают.

Гринго в «Снах о рыбе» — остраняющая фигура, с которой можно ассоциировать не только режиссера, но и зрителя фильма. Тем самым Михановский сразу же разоблачает и ликвидирует в себе и в зрителе клишированную фигуру этнографа, избавляясь от механистичности и заданности взгляда чужака, от завороженного состояния, прорываясь за первый — этнографический — план реальности, ассимилируясь в ней. Реальность освобождается, перестает быть объектом для съемки и репрезентации, как бы прорывается наружу и развивается сама по себе. Никакого давления извне и изнутри кадров нет. Непрофессиональные актеры сверхорганично существуют помимо камеры, органичная и невидимая (несмотря на всю «эстетическую мощь») камера — помимо них. Взгляд Михановского приковывает к себе спокойствием и тишиной, словно снят фильм человеком, который родился и вырос в этих отдаленных краях.

Секрет его неангажированного реализма в том, что он выстраивает обширную, стереоскопичную панораму сюжета и (вне)сюжетной жизни, но уходит от расстановки на этой картине мира, на ее открытом горизонте каких-либо акцентов и указателей. Вернее, акценты и знаки присутствуют, но словно расплавлены в гомогенной и прозрачной, насыщенной воздухом и духом

текстуре фильма. История даже не рассказывается, а визуализируется во всех своих внутренних сплетениях, в своей внешней прерывистости и подспудной динамике. Вместо поэтической литературности — чистая феноменология (не чета «герметичности»). Так, например, уже в начале фильма главный герой заходит в свою комнату и дотрагивается до фотографии отца — этот жест, эта деталь могут легко ускользнуть от восприятия, раствориться в кадре. Лишь спустя некоторое время станет понятно, что отец героя погиб, но и эта информация прозвучит мимоходом. Лента соткана из полутонов, история проявляется между строк, а сами «строки» пересекаются одна с другой, образуют монтажный лабиринт из разных планов, временны́х пластов и событий. В панораму жилища героя ненароком попадают самодельные кораблики — прообразы настоящей лодки, которую строит Жюсе: каждый из них подписан именем «Анна». Только спустя время станет известно, что так зовут возлюбленную героя.

Лучше всего, наверное, было бы описать стилистику, поэтику, драматургию «Снов о рыбе» сквозь призму делёзовского понятия «образ-время», отсылающего к неореализму и «новой волне». Образы и время в «Снах о рыбе» подчинены в первую очередь законам классической — незаинтересованной и несамодовлеющей — киногении, не монолитной, но объемной, полной расщелин, промежутков и сквозняков, пауз и зависаний. Это кино ви́дения и состояния, а не действия. «Блуждающая, качающаяся, раскоординированная форма реальности» (Делёз) подобна тут неровному камню, обточенному за долгое время морскими приливами и отливами. Свободный, не подчиненный сюжетной логике монтаж способен прервать диалог, разворачивающееся на экране событие параллельным или реверсивным действием, как бы нейтральным, но оттого лишь усиливающим — иногда по контрасту — эмоциональность романтической истории, петляющей любовной линии. Сюжет перестает быть функциональным, буквально прорастая реальным временем и реальным пространством.

Чем дальше, тем больше режиссер раскрывает артистический потенциал, кинематографический заряд природной, почвенной реальности, но выводит ее за скобки как социального, так и абстрактного кино. Лишь один раз он вставит эпизод с заседанием рыбаков, которым сообщают о государственных рестрикциях на ловлю рыбы. И тут же перебьет его мечтательным и подчеркнуто наивным, «несбыточным» разговором главных героев о путешествиях, о желании уехать и увидеть других людей. Лишь несколько раз он отвлечется на нейтральную в своем самостоянии натуру и природу, чтобы воодушевить минималистскую реальность ее же собственными средствами. Можно даже сказать, что кинематографический минимализм проистекает здесь из минимализма реальности (не наоборот).

Чувствительное, зыбкое и оттого слегка сновидческое пространство фильма выстраивается вовсе не по законам сюрреального сна, а в согласовании с ритмами дремлющей, тихо бодрствующей жизни. Удержать такую конструкцию на плаву крайне сложно. Есть риск навсегда соблазниться завораживающей, невероятно эффектной фактурой, утонуть в первом — самом очевидном и самом доступном — плане. В «Снах о рыбе» происходит обратное: история утоплена в самостоятельном фоне и лишь ближе к финалу постепенно, спонтанными толчками всплывает со дна. Такая визуальная драматургия не просто формальный прием. Она оказывается адекватной психологическому состоянию главного героя, его томлению и неуверенности, его хрупким мечтам, которые подтачиваются, размываются ничего не обещающей жизнью, эмоциональной невысказанностью, угнетающим постоянством. И корреспондирует с его отчаянной решимостью, волей к сильным, внезапным поступкам и порывам.

Жюсе отправляется в город, чтобы купить там огромный телевизор и преподнести сюрприз Анне, не представляющей свою жизнь без просмотра латиноамериканских сериалов — одного из немногих развлечений, доступных местным жителям. Внезапная смена пространства — с деревенского на урба-

нистическое — работает как маркер драматургического движения. Именно визионерская работа с пространством и бескорыстное доверие к живой жизни, в которой возможно все, несмотря на ее ритуальную рутинность и цикличность или, вернее, благодаря им, наделяют «Сны о рыбе» не только сюжетной, но и художественной непредсказуемостью. В бессобытийной реальности «Снов о рыбе», повторюсь, возможно все. Именно поэтому в вольном стиле фильма нет и не может быть ничего лишнего — и он воспринимается как жесткая и осмысленная конструкция.

Финал картины заставляет вспомнить слова Базена об эксцентризме и бурлеске как завершающей стадии неореализма. Этот художественный путь — от

«Сны о рыбе»

«жизни в форме самой жизни» до неметафорического сюрреализма и гротеска (или «сюрреализма в форме самой жизни») — отчетливло прослеживается в «Снах о рыбе». Купив гигантский телевизор Sony — самый большой в магазине, Жюсе привозит его домой и обнаруживает, что он не проходит в дверной проем деревенской хижины. Тогда в ход идет молот, рушатся стены, чрезмерное возбуждение перемешивается с оторопью от собственных действий. Огромный Sony втаскивают в микроскопичную комнату. В этот же день выясняется, что телевизор куплен на деньги, вырученные Жюсе от продажи собственной хибарки. А мать Анны, увидев устроенный погром, выставляет их обоих на улицу — вместе с пресловутым «ящиком». Отверженные и бездомные герои грузят его на плот и вдвоем, точнее, уже втроем уплывают за рамку ночного кадра. Растворяясь на экране так же, как когда-то на нем появились.

Хроника повседневности и непредвзятое бытописательство обернулись в фильме любовной драмой, а на массиве реальности проступил рисунок индивидуальной жизни, отчеканилась частная и внежанровая история, сколь универсальная, столь и неповторимая. Вернее, именно подспудная романтическая линия — внутренняя и невидимая драматургия — стала опорой для панорамы бессюжетной жизни.

Мы уже привыкли к поэтическому кино, в котором ничего не происходит. И заклеймили его как фестивальную рутину, как абстрактное и безвольное зрелище, лишенное и реальности, и реализма. В этом смысле «Сны о рыбе» возвращают обесцененной и клишированной кинематографической поэзии драматургический стержень, идентичность с природой (миметическую органику) и ненадменную самодостаточность — по ту сторону авторской и зрительской воли.

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

Кто не спрятался, я не виноват

С большим успехом прокатившийся по фестивалям фильм «Смерть господина Лазареску» румынского режиссера Кристи Пуйю об одном дне одного пенсионера собрал полтора десятка главных призов на восьми международных фестивалях (в частности, премия в конкурсе «Особый взгляд» в Канне).

Рецензенты тщательно перечислили все основные его особенности: документальная стилистика, приближенность к реальности в том числе и темпорально (фильм снят чуть ли не в реальном времени: 153 минуты, примерно четыре часа сюжетного времени), социальная озабоченность уровнем румынской общедоступной медицины и этическая — равнодушием ближних, а также глубокая иносказательность («литературные» имена героев, циклическое развитие действия, умирание, сакральное как таковое). Однако ни одно из этих слагаемых в отдельности, ни все они вместе совершенно не объясняют смысл фильма, который остается по преимуществу непонятным. Подлинный нерв этого художественного высказывания совсем не в этом, а лежащие на поверхности социальные и этические аспекты, в сущности, такая же обманка, как и сам медперсонал вокруг господина Лазареску, лишь отвлекающий от главного события в его жизни или, точнее, обустраивающий его (события) бытовую версию. К примеру, против социальной интерпретации можно выдвинуть такие аргументы: в поведении врачей имеется своя правда, их хамство объясняется смертельной (sic!) загруженностью, их апломб — отсутствием времени на принятие взвешенных решений. Однако, высказываясь незаинтересованно, недружелюбно, а подчас и грубо, они все же постоянно идут навстречу пациенту и ни разу ему не отказывают.

«Смерть господина Лазареску»
(Moartea domnului Lazarescu)
Авторы сценария **Кристи Пуйю, Разван Радулеску**
Режиссер **Кристи Пуйю**
Операторы **Андрей Бутика, Олег Муту**
Композитор **Андреа Падурару**
Художник **Кристина Барбу**
В ролях: **Йон Фискутяну, Луминита Георгиу, Габриэл Спахиу, Дору Анна и другие**
Mandragora Movies
Румыния
2005

А главное, причиной смерти стала не нерасторопность врачей, а удар головой в ванной, случившийся уже после вызова «скорой помощи».

В развитии действия куда больше заметен след неумолимой судьбы, так сказать, гибельной энтелехии, нежели преступной халатности всех видимых персонажей вместе взятых.

Проще всего описать эту картину через то, чего в ней нет и чем она не является. В ней нет красоты — а напротив, есть даже некоторая чернуха (бедный пенсионер, не слишком чистоплотный, быт, больницы и прочее). Нет технических изысков, она скорее снята в духе «синема-верите». Нет никакой хлесткой скандальности. Эмоции смягчены и приглушены. Картина в целом довольно буднична и нетороплива, как повседневность больничной палаты. Вот что говорит по этому поводу сам Кристи Пуйю: «В американских фильмах врачи всегда действуют и двигаются очень быстро и уверенно. Мне трудно поверить в это, потому что у нас в Румынии медперсонал всегда немного заторможен, как будто их специально накачивают валиумом. Они никуда не торопятся, и это, с режиссерской точки зрения, создает дополнительное напряжение между агонией, в которой находится пациент, и неторопливым будничным состоянием докторов. Это символизирует для меня то отчуждение, то тотальное одиночество, в котором оказывается человек перед лицом смерти. После падения Лазареску постепенно теряет способность говорить членораздельно. Потеря речи — еще одна форма отчуждения. Каждый раз, когда очередной врач подходит с вопросами к лежащему на больничной каталке старику, Лазареску все труднее выговорить свое имя».

В картине нет никакого явного месседжа, никакой уверенной мифологемы, которую бы фильм артикулированно выражал.

Наконец, нет в нем непредсказуемости развития. Заложенное в сюжет спасение человека должно было бы нагнетать напряжение, но фильм, скорее, создает ощущение растущей усталости. «Действие фильма начинается вечером и заканчивается глубокой ночью, — говорит режиссер. — По ночам даже в интерьерах совсем другое освещение, кроме того, мне было важно, чтобы актеры пришли в состояние ночного утомления. Да и сам я испытывал большую усталость и напряжение, что и требовалось для работы».

...Данте Ремус Лазареску поочередно жалуется на свое здоровье трем домашним кошкам, затем сестре и диспетчеру «скорой помощи» (по телефону), соседям по площадке, приехавшему фельдшеру «скорой помощи», многочисленным докторам разных больниц и отделений. Мытарства продолжаются даже тогда, когда его почти покидает сознание. Этот финальный момент режиссером никак не акцентируется, так что трудно даже сказать, смерть ли это героя или же просто, как в раннем немом кино, кончилась пленка.

Теперь пора спросить: если в картине нет всего перечисленного (и что обычно считается признаками хорошего кино), то что же в ней замечательного?

Ответ прост: *ничего*. То есть ее содержанием является *ничто* как редуцированный художественный метод, своеобразная «психоделия». Несмотря на стилистическую монотонность, картина Пуйю впечатляюще психоделична. Документализм Пуйю — тщательный, без малейшего снобского пренебрежения реальностью, характерного для французской «новой волны», без аффектации «Догмы», без упоительного фетишизма, как у Германа-старшего, — близок любимому режиссером Джону Кассаветесу. В этом своем качестве он также приближается к Феллини, для которого, по выражению Бартелеми Аменгуаля, «будничное становится зрелищем». Однако, в отличие и от Кассаветеса, и от Феллини, будничное у Пуйю имеет сугубо негативную направленность, реализуемую через отрицание. Психоделика же, если вспомнить музыкальный опыт XX века, когда этот термин и был запущен в обращение, состоит в двух противоположных процессах: в эскалации, взвинчивании различных музыкальных линий с одновременной девальвацией значимости всех этих линий на уровне внимания слушателя. В итоге — не симфоническое *развитие*, но *поток* бесконечных вариаций, некая единая и нескончаемая *линия*, чье начало уже давно забыто, чей конец может насупить в любую ми-

нуту и чье *продолжение* имеет большее значение, нежели завершенность любой отдельной фразы. В каком-то смысле это буйство красок (звуков) и возможно именно в силу обесценивания и взаимозаменяемости — в процессе импровизации — каждого элемента по отдельности. Так и зритель «Смерти господина Лазареску» находит режим, при котором ему симпатичен весь процесс просмотра как таковой, а вовсе не ожидание чего-то, что должно еще произойти. Психоделия обесценивает саспенс, ибо вся из него состоит. В этом заключается один из многочисленных «обманов» Пуйю, о котором зритель догадывается где-то в середине картины: смерть происходит в фильме постоянно, и главным героем является, конечно, именно она, а не Лазареску, выступающий жертвой в обряде жертвоприношения.

Смерть — частный случай *негации* как центрального концепта фильма, а сам Лазареску особый вид субъекта — субъект *исчезающий*. «Смерть господина Лазареску» — шедевр негативного, когда все охваченное камерой сущее имеет отрицательную телеологию: когда надежды — не сбываются, врачи — не лечат, когда оказываемая помощь неэффективна, драгоценное время, анализы, человеческие силы тратятся впустую, когда разговоры — чаще всего обычный треп, когда одна родная сестра проживает в другом городе, а вторая — на ином материке (и один из врачей замечает: «Значит, никого нет»), когда диагноз неизвестен (а потом их сразу становится безнадежно много), когда перед нами, с проволочками, спотыкаясь и буксуя, идет официальная работа по защите и охране жизни, которая на самом деле оказывается в равной, а то и в большей степени производством частной, кустарной, индивидуальной смерти. Эту картину можно рассматривать как антагонистичную знаменитому американскому сериалу «Скорая помощь». Пуйю не скрывал влияния «Скорой помощи» на собственную ленту. В сериале эффект, в частности и психоделический, достигается за счет параллельности интенсивных процессов — быстрого лечения и столь же ускоренной параллельной жизни (отношения между героями). У Пуйю происходит, в сущности, то же самое (разговоры медиков, их сплетни, любовные отношения и прочее), но сама телеология перевернута, и выясняется, что забота о жизни и обустройство смерти, в сущности, один и тот же процесс.

Мир, в который погружает нас Пуйю, — это мир несовершенный, «падший» в материю, как муха в варенье, мир, в котором все не слава богу. Объяснение фильма самим режиссером как притчи о любви к ближнему вовсе не противоречит теме абсолютной негации: здесь уместно вспомнить определение Лаканом любви как того, «что дается *тем, у кого ее нет, тому, кто в ней не нуждается*».

И на эстетическом формальном уровне эта картина подчеркнуто обманчива — случайный зритель легко может принять ее за документ, хотя произведение это (основанное на реальном давнем случае) от начала и до конца инсценированное и даже с явным налетом притчеобразия, заложенным в именах.

Так, Миоара Аврам — хранительница, понятно (Авраамова), благословения; ее роль (единственного подчеркнуто положительного персонажа) наиболее двусмысленна: своей любовью она как бы спасает безбожный порочный Бухарест от испепеляющего огня нашего праведного гнева и тем самым поддерживает мучительно кривой мир в его негативном самораскрытии.

Фамилия Лазареску образована от древнееврейского имени Лазарь («помощник Бога»), да и сама представленная история об агонии есть, конечно, событие, отсылающее к евангельской истории о воскрешении Лазаря. Однако в «Смерти господина Лазареску» нет другого Бога, кроме наличного бытия, и нет другого чуда, кроме чуда смерти.

Имя Данте ассоциируется с мытарствами «Божественной комедии». Обратимся к эпизоду в одной из больниц, когда в результате кровоизлияния в мозгу Лазареску начинают происходить необратимые изменения и у него возникает расстройство речи. Здесь Пуйю словно бы проговаривает свою главную тайну — отрицательную телеологию всего происходящего. Невролог показы-

вает Лазареску часы (символ преходящего, то есть тоже своего рода бесконечного, отрицания) и спрашивает, что это. Лазареску отвечает изысканной метонимией: *«Время»*. Затем врач показывает авторучку, и Лазареску говорит: *«Писатель»*. Это подчеркнуто гностическое видение, при котором бытие вещей лишь подтверждает их несуществование. Затем Лазареску в евангельском духе начинает рассказ о неких *неправильных семенах* (лишающих, несомненно, надежды не только на воскрешение, но и на само его условие — «правильную» смерть): *«В субботу утром я вернулся. На рынок, разобраться. Вместо семян анютиных глазок он подсунул мне семена травы. И я пришел получить свои деньги обратно. Это был человек с усами»*. На самом же деле речь идет о смерти, что подтверждается и неожиданной фразой, оброненной Лазареску по адресу Миоаре: *«Я не трус, госпожа»*.

Действие фильма — от больницы к больнице — развивается как движение от отрицания к отрицанию. Причем каждая больница как очередной «распределитель чистилища» отличается своим характером — от шумной толкучки в больнице св. Спиридона до умиротворенной тишины Филарета. Когда дело доходит до хирургического вмешательства, доктору требуется письменное согласие Лазареску (или родственников, которые отсутствуют) на операцию. Однако Лазареску хоть и сохраняет сознание, но уже невменяем: он плохо понимает, что от него требуется (и отказывается от предложения), — хотя, собственно, операция ровно потому и требуется, что из-за тромба в мозгу больной уже не понимает обращенной к нему речи. Таким образом, врач может вылечить его лишь постольку, поскольку больной не болен (способен за себя отвечать), и наоборот — пациент имеет шанс спастись, если прекратит свое существование в качестве субъекта. Доктор подчеркивает эту абсурдную ситуацию (не из каких-то изуверских, а вполне гуманистических соображений) тем, что рекомендует покатать Лазареску около часа по городу, пока тот не впадет в кому, ибо в этом случае согласие больного на операцию не требуется.

Завершается «негативная диалектика» в последнем пристанище скитальца — в больнице Филарет. Выслушав рассказ Миоары о порядках в предыдущей клинике, доктор Ангел (или ее коллега) произносит великолепное: «Не волнуйтесь, здесь никто не спросит вашего согласия». Так насилие над нуждающимся (отрицание его субъектности) означает реальную заботу о нем — впрочем, к тому моменту субъект на каталке уже почти прекратил свое существование.

Режиссеру удалось снять предельно жизненную и лишенную какой бы то ни было мистики картину о *повседневности небытия*. Как правило, несуществование принято описывать через доведенную до предела неадекватность «признания» героя. Здесь можно вспомнить роман «Посторонний», а также многочисленные последующие вариации заложенной Камю матрицы: от романов Айрис Мердок до фильмов Антониони, от «Человека, которого не было» братьев Коэн до отечественного диптиха Николая Досталя «Облако-рай» и «Коля — перекати поле». Поначалу «случайные» недоразумения вокруг главного персонажа оказываются логично и естественно сплетены в столь тотальную и парализующую паутину, что вырваться из нее нет никакой возможности — в том числе и оттого, что изначальная ложь стремительно нарастает плотью самой настоящей правды.

Пуйю, однако, трактует человеческое небытие существенно иначе и куда как безнадежнее. Суть в том, что смерть господина Лазареску — это и *есть* его полноценное, истинное «признание».

Документализм «Смерти господина Лазареску» основан не только на тщательной фиксации повседневности, но и на исключении всего незримого. Неспроста в машине «скорой помощи», направляясь из одной больницы в другую, персонажи ведут беседы о жизни: кто женился, кто развелся, у кого как зовут детей и т.д. Герои картины полностью исчерпываются сообщенными о них фактами. В фильме нет никакого психологизма, нет драматургии человеческого лица, нет непроницаемых потемок чужой души, в нем вообще

нет ничего *невыразимого* — все наяву, все зримо, все материально и «посюсторонне». Господин Лазареску (скоро будет) мертв *именно потому,* что он (в настоящий момент) жив; его скоро не станет *именно потому*, что сейчас он — есть. И это сочетание, как кажется, несовместимого — тревожит. Мы не можем разобраться, *что же* «хочет сказать художник», потому что события фильма (как и в реальности) происходят не в виде цепочки причин и следствий, но одновременно.

Когда в детской игре «прятки» водящий (переодевшаяся ребенком есть образ смерти с косой) выходит искать, он предупреждает: *«Кто не спрятался, я не виноват!»* Быть обнаруженным (в своей непрозрачной телесности) так же страшно, как быть настигнутым в погоне, и даже еще страшнее. Тихий ужас картины Пуйю состоит в том, что в ней ничего не спрятано: видимый материальный мир, для которого порча и уничтожение столь же естественны, как и вечная жизнь для духа.

И как бы ни было нам трудно смириться со столь *очевидной* перспективой нашей *конечности*, но еще труднее отрицать, что раздавленное насекомое на асфальте — такая же энтелехия куколки, как и порхающая бабочка, и что никогда не вырастут анютины глазки там, где по ошибке была засеяна трава.

КРИСТИ ПУЙЮ:

«Смерть одна и та же для всех...»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ МАРК КАММИНС

Кристи Пуйю

Задуманный в состоянии ипохондрии и под влиянием картины с Джеймсом Кэгни, фильм «Смерть господина Лазареску» — опыт напряженного кинематографического ви́дения. Эта подробная хроника последних шести часов земной жизни ничем не примечательного персонажа регистрирует медленное разрушение Лазареску Данте Ремуса, которого возят по бухарестским больницам, где больной встречается с таким равнодушием, которое могло бы даже показаться комичным, не имей оно такого трагического последствия.

Когда я впервые увидел «Смерть господина Лазареску» на прошлогоднем Нью-Йоркском кинофестивале, он сразу занял у меня в иерархии место рядом с произведениями таких европейских художников-«авторов», как братья Дарденн и Михаэль Ханеке. Этот фильм стал первой румынской лентой, вышедшей в американский театральный прокат после «Дуба» Лучана Пинтиллие в 1994 году. Это второй фильм режиссера и соавтора сценария тридцативосьмилетнего уроженца Бухареста Кристи Пуйю и первый из серии картин под общим названием «Шесть историй с окраин Бухареста».

Марк Камминс. Как вы считаете, почему эта румынская история вызвала такой живой отклик в мировом фестивальном процессе?

Кристи Пуйю. Вряд ли я смогу точно ответить на ваш вопрос. Разве что про-

цитирую Трюффо: «Фильм должен кое-что говорить о жизни и кое-что о кино». Мне кажется, в моем фильме имеется свое ви́дение жизни — история о человеке, умирающем в одиночестве, в окружении всеобщего равнодушия, — и видение кино. Для меня кино в меньшей степени художественная форма и в большей — техника исследования реальности. И еще: это не румынская история, это история из Румынии.

Марк Камминс. Что вы имеете в виду, говоря об исследовании реальности?

Кристи Пуйю. Реальность — это многоголовое чудовище. То есть мы говорим о предмете, который еще не определили. Я пытаюсь определить реальность и то, из чего она состоит. Это занятие становится для меня страстью, радостью и вместе с тем вызовом.

Марк Камминс. Характеризуя свой фильм, вы говорили о «типично румынской медлительности». Вы подразумевали темп повествования?

Кристи Пуйю. Тут, скорее, надо говорить об отсутствии чувства ответственности, чем о медлительности. Мы, румыны, в такой же степени умны и глупы, добры и злы, талантливы и бездарны, как и другие народы на планете. Но у нас есть одна проблема, связанная с дефицитом храбрости. Нам не хватает отваги взять на себя ответственность, признать свои ошибки и проступки, сказать, каковы мы на самом деле. Я сомневаюсь, понимаем ли мы вообще значение слова «ответственность». Так что она выливается у нас в долгие сомнения, и отсюда — медлительность.

Марк Камминс. Как фильм прошел у вас на родине? Его хорошо приняли?

Кристи Пуйю. Фильм приняли хорошо, и реакция была в целом положительной. Правда, кое-кто отнесся к этой истории негативно — говорили, что она создает неблагоприятный образ Румынии за рубежом.

Марк Камминс. Работая над фильмом, имели ли вы в виду какие-то кино- или литературные образцы?

Кристи Пуйю. Я могу говорить о влиянии румынской литературы и поэзии. Это Эжен Ионеско и его театр абсурда. Два поэта, которых я называю «поэтами тихого отчаяния», — Георге Баковиа и Вирджил Мазилеску. Если говорить о мировой литературе, мировом искусстве, я назову Кафку, Достоевского и итальянского художника Джорджо Моранди. Мое представление о кино — результат тех «уроков», которые я получил у этих авторов, плюс кинематограф Кассаветеса, Уайзмена, Ромера и Депардона.

Марк Камминс. В вашем фильме чувствуется натурализм Кассаветеса, но ваша вселенная шире. Если сравнивать фильмы Кассаветеса с автопортретом художника, то «Смерть господина Лазареску» больше похожа на панораму или фреску.

Кристи Пуйю. Возможно. Я понимаю, что вы имеете в виду. Я думаю, это побочный эффект того факта, что десять лет назад я неожиданно решил снимать фильмы, открыв для себя Кассаветеса и «прямое кино» — документалистику Уайзмена, Депардона и других. Мое кино — это мое понимание их работ. Плюс то, как я и сам понимаю то, как надо делать кино, следуя за ними. Мне интересно пойти дальше них и открыть то, что они не смогли открыть. В результате, возможно, и получается панорама, потому что у меня много персонажей, о которых хотелось бы рассказать.

Марк Камминс. Гораздо больший ансамбль?

Кристи Пуйю. Вот именно. И имеется центральная история, которую вряд ли увидишь у Кассаветеса. В «Лазареску» очень сильное напряжение, слишком близкая опасность — такое, может быть, встречается у него только в «Убийстве китайского букмекера». Но мне хочется думать, что я кое-чего достиг благодаря Джону Кассаветесу. И хочется сказать мистеру Кассаветесу, мистеру Уайзмену, мистеру Депардону, что я выучил их урок.

Марк Камминс. Что заставило вас поставить фильм о том, что людям не хватает доброты по отношению больному человеку?

Кристи Пуйю. Страх смерти и неумение общаться. Открытие одиночества. Открытие того факта, что мы ведем себя в соответствии с определенными приоритетными образцами. Книги Анри Лаборита и Пауля Вацлавика.

Марк Камминс. Безразличие по отношению к Лазареску — это общая беда или

индивидуальный недуг отдельных людей? Может быть, проблема национального характера? Или институциональная проблема — неспособность системы здравоохранения предоставить нечто большее, чем медицинская помощь?

Кристи Пуйю. Нет. По-моему, ни о какой коллективной или индивидуальной беспечности в моем фильме речи не идет. И уж тем более он не затрагивает темы «национального характера», что бы ни понимали под этим словосочетанием. Беспечность, которую вы имеете в виду, это просто черта характера. Это проявление эгоизма, которое помогает нам выжить. Печально это сознавать, но это так.

Марк Камминс. Вы сказали, что ваша картина — о неспособности любить, но она также и о том, что господин Лазареску называет «проблемой смертности». Вы заставляете зрителей наблюдать за тем, как на их глазах умирает человек. Не кажется ли вам, что вы слишком многого от них требуете?

Кристи Пуйю. Боюсь, что так, но ведь это не надолго. Кино, музыка, литература, искусство — все это свидетельские показания. Автор мне интересен постольку, поскольку исповедуется. Я делаю фильмы о самом себе, и «Смерть господина Лазареску» — это мои размышления о моей собственной смерти. Я годами задавался вопросом, в чем состоит роль художника в обществе, пытался определить его статус. Это непростая история, особенно когда общество так скептически относится к тебе и твоей «продукции».

Некоторое время назад, перечитывая своей старшей дочери сказки Андерсена, я понял, что соприкоснулся с одним вероятным определением художника (с тех пор я все больше и больше убеждаюсь в его истинности). Это ребенок, выкрикнувший: «А король-то голый!» И я пытаюсь дотянуться до уровня этого ребенка и поведать вам, зрителям, то, о чем я думаю, что я чувствую, что я вижу из своего окна.

Марк Камминс. Вы упомянули Ионеско. У него есть интересная фраза относительно художника: «Если главный вопрос в том, существует ли Бог, тогда зачем нужна литература? И если его нет, зачем тогда нужна литература?» Вы с этим согласны?

Кристи Пуйю. Мне нелегко вам ответить. Сегодня меня называют кинорежиссером. Раньше я был живописцем. Мне кажется, то и другое глупо звучит. Мне как-то неуютно себя чувствовать в этом качестве. Мне нравится заниматься тем и другим, но всегда трудно браться за дело, потому что я пытаюсь дознаться до истоков этой деятельности, до ее корней. Зачем снимать так много фильмов, рассказывать так много историй? Их и так уже слишком много, и все эти истории об одном и том же. Может быть, смысл состоит в том, чтобы рассказывать одну и ту же историю по-разному.

У Кафки в «Процессе» есть персонаж — художник Титорелли, который пишет десятки картин с изображением одинокого дерева посреди поля. Я согласен с ним: зачем ставить фильмы? Но надо же что-то делать, и ставить фильмы — ничем не хуже, чем учить детей, быть полицейским или врачом. Но если задаться вопросом о глубинных основах любой человеческой деятельности, как это делал Ионеско, сопоставляя ее с существованием Бога, тогда все теряет свой смысл. Так что я согласен с Ионеско. И все же, надо иметь в виду, что он продолжал сочинять.

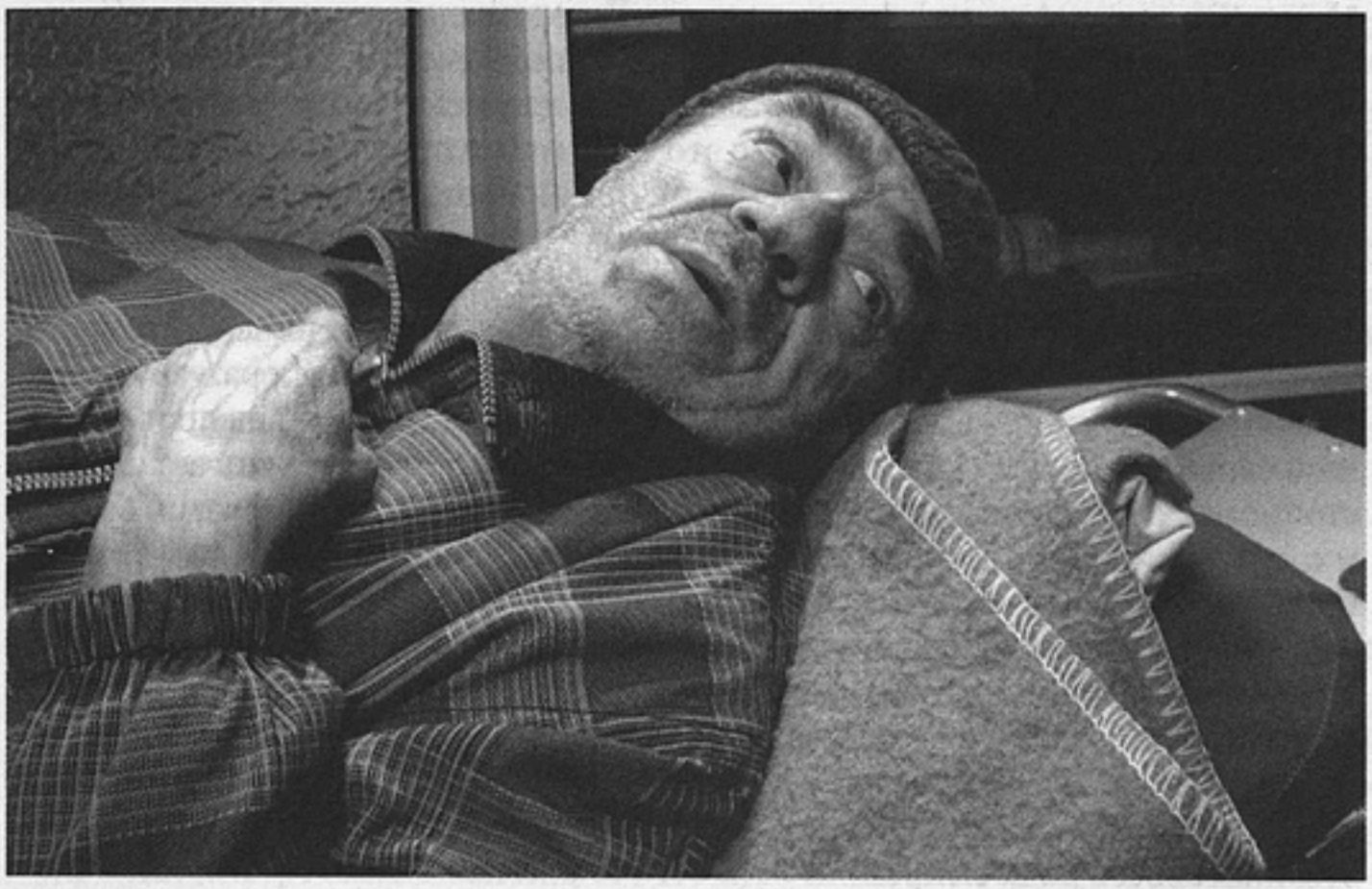
Марк Камминс. В первоначальном синопсисе больного зовут Джон Доу, и он все экранное время пребывает в беспамятстве. В какой момент вы дали этому персонажу другое имя и позволили ему мыслить?

Кристи Пуйю. Мы (Разван Радулеску и я) решили изменить точку зрения и сосредоточиться на больном, когда обнаружили, что нельзя выстроить историю — перемещение его из больницы в больницу, — если он будет без сознания. Доктора в один голос заявляли, что в состоянии комы пациента должны принять безоговорочно. В результате это сослужило нам хорошую службу: помогло развернуть субсюжет об отказе и равнодушии в историю одинокой и бессмысленной жизни человека из плоти и крови. Имей мы дело с Джоном Доу, у нас получилась бы стерильная история и большая ложь.

Марк Камминс. Не могли бы вы подробнее рассказать о разрушении личнос-

ти Лазареску, утрате речевых навыков? Мне кажется, это один из самых важных моментов фильма. Это печально, но в то же время местами забавно. Боюсь, что кое-что было утрачено при переводе на английский. Например, слова «У меня живот вывернуло на спину» — это в румынском языке не идиома?

Кристи Пуйю. С 2001 по 2003 год я страдал от тяжелой ипохондрии и думал, что у меня так называемая болезнь Лу Герига. Это ужасное заболевание вызывает расстройство речи, вот почему я выбрал нечто подобное для Лазареску. Перспектива утратить речь, неспособность выразить себя остается одним из сильнейших моих страхов. Надеюсь, что у меня была только ипохондрия.



«Смерть господина Лазареску»

В переводе, конечно, кое-что было утрачено, но суть нам удалось сохранить. Выражение, которое вы упомянули, никакого фразеологического значения на румынском языке не имеет, но оно обладает определенным смыслом в устах полного актера. Я вообще подогнал диалоги к актерам, занятым в фильме. Например, в первоначальном сценарии сестра Лазареску должна была приехать из Крайовы, это городок на юге Румынии. Но, назначив на заглавную роль Йона Фискутяну, я изменил биографию его персонажа. Я переместил его сестру из Крайовы в Тиргу Мюрес, потому что Фискутяну живет в Тиргу Мюрес (это трансильванский город, полувенгерский, полурумынский). Я придумал ему бывшую жену венгерку и использовал акцент Фискутяну. Соответственно я изменил его текст, внеся коррективы культурного, физического, политического свойства.

Марк Камминс. Финал фильма очень мощный. Он заканчивается как будто мирно, но о каком спокойствии может идти речь после тех мытарств, которые пережил умирающий на наших глазах? Если вернуться к теме функции искусства в обществе, то, пользуясь словами Чехова, ваш фильм не готовит ли нас к нежности?

Кристи Пуйю. Не знаю, что вам ответить. Рецепт Чехова — без обид, — на мой взгляд, больше подходит для приготовления шницеля по-венски. Это не означает, что он не прав. Я Чехова люблю, и, будьте уверены, мне очень нравится шницель по-венски.

Марк Камминс. Фильм заканчивается как-то внезапно. Вы намеренно это сделали?

Кристи Пуйю. Возможно, этот финал определенной части зрителей — хотя и не всем — покажется «неправильным». Но кое-кто говорил мне, что это как раз оптимальное решение.

Марк Камминс. Да, эта внезапность, обрывочность придает финалу особую

мощь, но в чем все-таки ее функция? Это искусственно поставленная точка в повествовании или, напротив, отсюда и начнется подлинная история Лазареску?

Кристи Пуйю. Фильм можно закончить в любой момент. Но мне не хотелось показывать, как мой герой умирает. На мой взгляд, это была бы порнография, неприличие, безнравственность. И даже глупость. Что тут могло быть показано? Условно принятое в кино изображение умирания? То, как люди умирают в кино? Выбор тут небольшой. Кого-то застрелил ковбой, кого-то укусил Дракула. И столь же невелик выбор при показе умирания человека вроде господина Лазареску, страдающего тяжелой болезнью. Как это показать? Снять, как он перестает дышать, чтобы люди поняли: «Ага, он наконец помер»?

Марк Камминс. А смысл фильма совсем не в этом.

Кристи Пуйю. Вот именно, смысл — в медленной смерти. Не хотелось бы говорить высокопарными словами, но смерть для меня вещь не абстрактная. Я очень боюсь смерти, надеюсь, что это событие не произойдет в ближайшие сто лет. Чем больше думаешь о смерти, тем больше ее боишься. Я помню, какой ужас я почувствовал, когда понял, что человек понемногу начинает умирать с самого момента своего рождения.

Что такое смерть господина Лазареску? Это последний день человека, который понимает, как прожил свою жизнь. И этот последний день поразительно похож на всю его жизнь. В этот день он многое теряет, как терял и на протяжении всей своей жизни, потерял жену, дочь и т.д., а теперь вот он утрачивает свое достоинство, речь, волосы. Он завязан в мелкие конфликты — с врачами, соседями, сиделкой. У него есть свои мнения, представления и прочее. И то, что с ним происходит, так пошло. Мне кажется, смерть одна и та же для всех без исключения людей, будь то господин Лазареску, Эйнштейн или Микеланджело. И все же в нашем случае в том, что с ним случается, есть нечто особенно печальное.

Марк Камминс. Хотя печаль печали рознь. Некоторые эпизоды вызывали у меня раздражение или озлобление, но к финалу я как будто преодолел свою ненависть к персонажам фильма. Камера у вас медлительна и неподвижна — это знак своего рода смирения?

Кристи Пуйю. Камера безмолвствует. Она следовала за Лазареску весь его последний день. Когда Лазареску впал в беспамятство, я сказал оператору Андрею Бутике, что это знак уважения кому-то, кто сейчас покидает наш мир. Пусть камера стоит на месте, сказал я, надо только показать, что же произошло, и отдать дань почтения случившемуся.

Марк Камминс. Когда сиделка сказала, что больше не может оставаться у его постели, мне показалось, что это сигнализирует об истощении доброты в человечестве. Она сопровождала его в этих странствиях, заботилась о нем, но вот пришел предел ее возможностям.

Кристи Пуйю. В сценарии это было очень тонко прописано, как сиделка появляется и как уходит. Мы старались показать, что она долго оставалась при нем, стала частью его жизни, между ними возникла особая близость. А потом надо было показать, как ей уйти. Ведь эта сиделка — единственный человек, который заботится о Лазареску. Конечно, она не борется за его жизнь, как это сделал бы близкий родственник, но она очень внимательна к нему. Она полна сочувствия. Она человечна. Критики писали, что она ангел-хранитель Лазареску, но на самом деле она просто обыкновенный человек, поставленный перед выбором.

Лазареску был частью ее работы, но приходит пора уйти и продолжить эту работу в другом месте. Возможно, в реальной жизни она думала бы о нем день-другой, а потом забыла. Вот все это нам хотелось передать. Кстати, ее уход пошел на пользу картине — ведь почему бы она вдруг осталась с ним до конца? Нет тому никаких причин, и ей надо заниматься своими делами.

Марк Камминс. Если бы она осталась, это была бы другая история.

Кристи Пуйю. Да, мелодрама. И о чем бы она нам говорила? Что в мире есть добрые люди? Мы это и так знаем. Но у фильма про Лазареску должен быть другой конец.

Марк Камминс. Когда я пересматривал фильм во второй раз, меня поразило, как долго мы остаемся в квартире Лазареску.

Кристи Пуйю. Да, 55 минут. Мне нужна была эта длительность, чтобы подчеркнуть одиночество героя. Особенно в течение первых пятнадцати минут. Видите ли, я очень боюсь такого одиночества. Страшусь расставаний. Мой фильм приглашали на семьдесят или восемьдесят фестивалей, а я был только на пяти, потому что не люблю уезжать из дому, разлучаться с теми, кого я люблю. Поэтому мне так важно было показать одиночество Лазареску.

Кроме того, мне кажется, хотя и не мне об этом судить, что если вы смотрите фильм второй раз, то начало очень поможет понять его смысл. Ведь вы уже знаете, что дальше случится с Лазареску, поэтому более внимательно вслушиваетесь в его слова, пока он еще в сознании и каждое из них осмысленно.

Это для меня крайне важно. Я два года страдал ипохондрией. И в то время смотрел много фильмов. Помню, однажды я смотрел гангстерский фильм с Джеймсом Кэгни — «Ревущие двадцатые». Музыка, эпоха, одежда, декорации, интерьеры, лица в этом фильме — все это было чуждо мне. Я в то время не жил. Знаю его только по кино. И мне стало страшно умереть в этот момент, хотя фильм меня очень увлек. Мне очень нравится Джеймс Кэгни. Мне приятно было смотреть на него. На его игру. В нем столько энергии! История была очень проста, ничего особенного, но мне она была по душе. И вдруг я спросил себя: а что, если я сейчас умру? Если я сейчас умру, то кто же умрет на самом деле? Я со своей личной жизненной историей или зритель этого фильма? Парень, который идентифицируется с Джеймсом Кэгни на экране, с этой музыкой и этой эпохой, о которой я ничего не знаю. И все это показалось мне такой фальшью...

Но это стало отправной точкой замысла «Смерти господина Лазареску». Мне показалось это диким абсурдом: уйти из жизни с обрывками чьих-то чужих историй в голове. Вы строите свою личность, свою жизнь, свое самоощущение, свой образ мыслей, поведение и все прочее и вдруг, прощаясь с этим миром, слышите, как кто-то комментирует футбольную игру или новейшую модель BMW. Вы уходите из этого мира с каким-то дерьмом в башке. Так что меня интересовало именно то, что думает человек на пороге смерти.

Марк Камминс. И о чем же думает господин Лазареску?

Кристи Пуйю. Я много об этом думал. Например, в эпизоде, когда Лазареску ждет, когда соседи принесут лекарство. Он сидит на лестнице, а мимо проходят женщина с дочерью (это, кстати, были моя жена и дочка). Я вставил эту сцену, потому что хотел показать, что в этот момент ему подумалось о собственных жене и дочери. На протяжении всего фильма я показываю женские пары. Это потому, что в финале его обмывают две женщины. В других эпизодах мне важно было назначить на роли врачей именно женщин. Невозможно не думать о своем, о своих проблемах, своих страданиях, когда видишь склонившееся над тобой женское лицо и знаешь, что где-то есть дорогие для тебя женщины. Поэтому мне важно было, что в конце фильма появляются три женщины до того, как уходит сиделка, — это параллели к его жене, которая ушла от него, его дочери, живущей в Канаде, сестре, которая едет к нему. Его жизнь была обусловлена, определена женщинами. Потому сцена, где ему бреют голову, для меня история Самсона и Далилы. Он теряет свои силы. Все это сделано мною намеренно.

Марк Камминс. Таким образом, эта история пронизана параллелями и аллюзиями, а кроме того, вы используете значимое имя — Лазареску (Лазарь). Откуда этот импульс? В будущем вы собираетесь возвращаться к этому ходу?

Кристи Пуйю. Нет, я такого не планирую. В наших дискуссиях с моим сосценаристом Разваном он вспомнил, как я однажды сказал, что мы живем в совершенном мире, созданном Богом. И если это создание совершенно, значит, все в мире сопряжено одно с другим. И мы связаны со множеством вещей, о существовании которых даже не подозреваем. Может быть, с дельтой Амазонки. То же самое можно сказать о героях романов.

Разван думал иначе. Он говорил, что если даже Бога нет, все равно все в мире соотнесено со всем. Именно это делает существование осмысленным. Грустно и смешно, что мы обречены на вечные поиски смысла и скрытого зна-

чения событий и имен. В результате начинаются игры: как следует должным образом поименовать безымянное? А если нечто уже имеет имя, то что оно означает? Мы идем этим путем, играя именами и знаками и усматривая в них предзнаменования смерти. В моем фильме, например, есть эпизодический персонаж — сосед с дрелью, а потом врач после сканирования сообщает, что Лазареску нужна трепанация черепа.

Множество деталей в финале фильма соотносятся с деталями в его начале. Некоторые из них содержались уже в сценарии, другие я придумал прямо на площадке. Например, стиральная машина с круглым окошечком в квартире Лазареску — я специально снимал сцену, где он говорит по телефону, широкоугольником, чтобы эта машина вошла в кадр; она отсылала к круглому отверстию сканера, была его предзнаменованием. Некоторые подобные мелочи определились благодаря тому, что сначала мы снимали эпизоды в больнице, а потом в квартире. А самое последнее, что мы снимали, — это бритье головы.

Марк Камминс. Ваша идея «Шести историй с окраин Бухареста» напоминает мне не только о Ромере, но и «Дублинцах» Джеймса Джойса, цикл, который писатель назвал «главой в истории нравственности страны». Вы имеете в виду нечто подобное?

Кристи Пуйю. Я хочу поставить шесть фильмов, которые относятся к данному периоду времени и носят ощутимые черты документальности. Я сейчас пытаюсь посмотреть фильмы, сделанные в Румынии в 70—80-е годы. Я родился в 1967 году, поэтому это время для меня особенно значимо. Румыния разительно изменилась. Трудно найти в Бухаресте реалии старого города для художественного фильма. Когда во время просмотра взгляд натыкается на уголок университетского сквера или на королевский дворец, на старый автомобиль, трамвай и тому подобное — все это вызывает во мне прилив ностальгических чувств. Все это меня чрезвычайно трогает, даже если картина совсем дурацкая.

Вот и недавно я зашел в кинотеатр и увидел фильм, часть которого снимали по соседству от дома моего детства, и меня тронуло именно это, а вовсе не сам фильм. Так что фон фильма очень важен. Люди, машины, дома — все это меня очень трогает. Мне хочется запечатлеть в кино самые значительные уголки Бухареста. «Смерть господина Лазареску» — это ночной Бухарест, а следующий фильм я хочу снимать днем, на натуре.

Марк Камминс. О чем он будет?

Кристи Пуйю. Я хочу рассказать о супружеской измене, и это будет совсем непросто. Отчасти потому, что на эту тему снято огромное количество картин. Я хочу сосредоточиться на сердцевине сюжета — обычно речь идет о его начале или конце. Начало — это когда влюбляешься в женщину, а конец — когда этот факт обнаруживает жена. Но можно ведь построить сюжет и на том, что лежит между этими точками, на отношениях с женщиной, о которой жена никогда не узнает. Откуда тогда возьмется конфликт? А это и есть самое интересное, но и очень непростое.

Марк Камминс. Боюсь, что, обсуждая с вами «Смерть господина Лазареску», я был излишне серьезен и рационален. А ведь это не головной фильм, а чувственный. Не думали ли вы, работая над ним, что он послужит своего рода лекарством (как ни иронично это звучит, если иметь в виду тему), полезным, хотя и горьким?

Кристи Пуйю. У каждого человека есть друзья и враги. Так же и у фильма — одним он нравится, другим нет. Это правильно. Что ведь самое замечательное в кино (как и в любом искусстве)? То, что совсем незнакомые люди с другого конца света, другой культуры понимают твой фильм и пишут о нем. Они понимают каждую подробность, понимают твою точку зрения, твою философию, твою боль. А ты читаешь рецензию, и твой страх перед смертью начинает отступать. Этих людей я называю своими друзьями. И когда меня спрашивают, для кого я делаю кино, я отвечаю: для себя и своих друзей.

Film Comment, 2006, March/April

Перевод с английского Нины Цыркун

ВИКА СМИРНОВА

Стриптиз труда

Сенсационность, заложенная в название фильма Михаэля Главоггера, обещала как минимум «всю нищету мира», как максимум — вдумчивый комментарий на полях новой глобальной цивилизации. По сути, ни одно из этих обещаний исполнено не было. Вместо политического досье перед нами предстали «прогулки по странам и континентам». Вместо обещанных размышлений о природе труда — романтический гимн туземцу, эдакое мифологическое путешествие в античность до «Капитала». Но обо всем по порядку.

«Смерть рабочего» — документальный сборник новелл, снятых в разных точках земного шара: в донбасских шахтах, на нигерийских скотобойнях, в пакистанских портах и сталелитейных заводах Китая... Стиль каждой главы отчаянно напоминает о каком-нибудь National Geographic: то же «буйство палитры», те же наполненные энтропией пейзажи, тот же рабочий — энергичный туземец, отшлифованный до полной фантомности расой и географией. Словом, фильм Главоггера скроен по всем пуристским канонам этнографической беллетристики. С заманчивыми подробностями и невинными и/или ужасающими деталями.

Вот донбасские угольщики бесстрашно закуривают в шахте, поражая воображение режиссера. Вот индонезийские сборщики серы, туземцы с походкой профессиональных танцовщиков, легко транспортируют на голове двухсотфунтовые корзины. Вот нигерийские скотозабойщики красиво забивают коров, словно разыгрывая старинный гиньоль для охотников за экзотикой. А вот и сам труд, скорее *исполняемый*, нежели реальный (ибо таков взгляд режиссера-туриста), своей примитивностью деликатно отправляющий зрителя в какую-то первобытную древность.

«Смерть рабочего»
(Workingman's Death)
Автор сценария и режиссер **Михаэль Главоггер**
Оператор **Вольфганг Талер**
Композитор **Джон Зорн**
Lotus Film, Quinte Film GmbH, Arté
Австрия — Германия
2005

Надо заметить, что ассоциация с древностью неслучайная. В одном из интервью Главоггер признался, что намеренно избрал стилистику National Geographic, ибо «прошлое постиндустриального Запада и есть настоящее Индонезии, Нигера и Пакистана».

На этом тезисе хотелось бы задержаться. И не только затем, чтобы усомниться в его состоятельности. Но дабы отметить искусность, с которой в фильме выстраивается вся эта «архаика», и ту изумительную настойчивость, с которой вымарываются детали, способные покачнуть нашу уверенность в непереходимой границе между старым и новым миром.

«Смерть рабочего»

И действительно, ничего современного ни разу не появится в кадре — ни банки от кока-колы, ни какой-нибудь иной столь же растиражированной и универсальной безделицы. За исключением донбасской новеллы мы нигде не увидим собственности рабочих. Не узнаем об их привычках носить ту или иную одежду, есть ту или иную пищу или же коротать свой досуг (два индонезийца, рассуждающие о группе «Бон Джови», — эпизод, будто специально вставленный режиссером для того, чтобы умилить европейца рассуждениями о завоеваниях Запада). Герой Главоггера словно бы и не возвращался туда, где его ждали жена и ребенок, где мы смогли бы увидеть следы тех обстоятельств и тех, возможно, нелицеприятных смыслов, которые современная цивилизация наложила на собственность этих людей.

В обмен на молчание взору предстанут все те же невинно аполитичные кадры — музыкальный звон молотков пакистанских рабочих и безупречно красивые фотосессии нигерийских крестьян. Эдакий бал-маскарад, где нам позволено наслаждаться простонародной изысканностью и грубым физическим обаянием тружеников, удивляться их варварской пластике, вуалирующей физические усилия. И, наконец, поражаться их погруженностью в труд — качеством, начисто изгоняющим у зрителя мысль о том, что у этих рабочих существуют какие-то внетрудовые потребности.

«Труд, труд и ничего, кроме труда», — пробалтывается мифотворец Главоггер. Незамысловатый и естественный труд словно делает этих туземцев более нравственными, а их неистощимые запасы выносливости кажутся неподвластными времени. Различия между нигерийцем и индонезийцем определяются лишь географией. Сотрите ее, и вы увидите универсальное тело, которое (несмотря на архаичность подобных клише, осмеянных всеми мифологами 60-х) по-прежнему чистый лист, tabula rasa, готовая для начертания любых произвольных смыслов. Воистину никакая история не потрудилась в этих краях!

Надо сказать, что эта обветшалая мысль (тело рабочего — внеисторично) старательно культивируется в фильме. На нее работают и групповая семантика в названиях новелл («Львы», «Близнецы», «Призраки»), и утверждения Главоггера о том, что все труженики третьего мира — герои, и врезанный в повествование кадр со Стахановым (отрывок из «Симфонии Донбасса» Вертова), чей смысл дешифруется весьма недвусмысленно: протягивая сквозь времена и эпохи руку гражданам третьего мира, советский герой благословляет на труд.

Ирония в том, что Главоггер не подразумевает издевки в сопоставлении

«Смерть рабочего»

стахановской эпики с нелепой барщиной третьего мира. Ему не приходит в голову, что пакистанец или украинец Донбасса не выбирали свою судьбу, что, мифологизируя рабочих третьего мира, он, в сущности, покупает их труд в обмен на старания поддерживать призрачную оболочку *другого*. Что, наконец, даже в пределах картины этот рабочий не может оказаться *субъектом политики*. Ведь для этого ему пришлось бы заговорить.

Речь же в фильме Главоггера переживает аналогичную визуальности метаморфозу. Она педантично очищена от любых исторических черт и существует только для констатации непреложных и неподвластных старению истин труда.

«Труд — это труд», «Что хорошо и что плохо, знает один Аллах» — мы можем лишь поражаться скудости речи рабочих, ее унылой тавтологичности, ее косноязычной и трогательной уважительности к труду. «Наша работа, как смерть, но спасибо и за нее». Эта почтительность достигает апогея в китайской новелле. Несколько уличных каллиграфов выводят на песке фразу Мао Цзэдуна о том, как прекрасен и возвышен труд, творимый во благо закона.

Итак, дискурс труда словно бы балансирует между двумя мифами — «природным», трактующим труд как естественную необходимость, и этическим, полагающим труд как императив. Нужно ли говорить, что эта амбивалентность игрушечная. Закон ли требует от рабочего неустанно трудиться, или это сама природа устроена так — не все ли равно? Режиссер вежливо разрешает нам ужасаться картинами третьего мира. Но не решается его комментировать. Мы видим труд, но не знаем о том, кто оплачивает по его векселям.

Собственно, тут и выясняется глубинная подоплека подобных «вояжей». Их суть в том, чтобы показать третий мир как бы с высоты птичьего полета. С той точки, откуда уже не видны подробности и различия, откуда уже невоз-

можно задаться вопросом о том, почему Пакистан или Украина представлены как архаика, когда они давно уже вписаны в глобальную экономику? Или о том, почему мы видим танцующих сборщиков серы, а не, например, индонезийскую фабрику, где малолетние дети шьют кроссовки для «Найка», или завод «Кока-колы», где иногда появляются накрахмаленные надсмотрщики с дипломами европейских университетов?

Подобная «дальнозоркость» не позволяет удивиться тому, что перед нами именно примитивные, маргинальные, словно выброшенные из зоны видения сборщики угля, а не рабочие многостаночных заводов. Иными словами, не те, чей труд выглядит более изощренно по отношению к представленному в кадре архаическому труду.

Надо сказать, что на некоторые из «почему?» Главоггер ответит. В эпилоге, снятом в Европе, нам покажут фабрику Дуйсбурга, где на месте бывших цехов — гигантская инсталляция, а вместо рабочих — туристы, веселящиеся в огромном Диснейленде труда.

Итак, тяжелый физический труд доступен одним туземцам. Европейцам осталось лишь любоваться индустриальными видами да танцевать на руинах. Устраивать бенгальские шествия ну и, конечно, грустить. Однако стоит ли, когда на дворе высокотехнологичная эра? И не выглядит ли подобная ностальгия столь же нелепо, как сетования на то, что современному человеку не жить в пещере и не носить набедренную повязку?

Впрочем, если быть объективным, то у «Смерти рабочего» есть еще один месседж. И озвучен он может быть в духе Славоя Жижека, резюмирующего собственные рефлексии о труде сентенцией: «Труд в постиндустриальном мире непристоен и скрыт».

И действительно, идея непристойности и невидимости труда последовательно развивается в фильме: если труд третьего мира явлен во всей своей ужасающей наготе, то труд европейцев остался за кадром. Если в пакистанских портах раздается мелодичный звон молотков, то в Европе царит лишь озаряемый бенгальскими вспышками сумрак. Однако же будем честны — европейский труд ничуть не более невидим, чем труд Пакистана. Если нам демонстрируют опустевшую фабрику Дуйсбурга, это не значит, что европейские фабрики превращены в Диснейленды. Если мы видим танцующих сборщиков серы, это не говорит нам о том, что все в Индонезии разгуливают с корзиной на голове. Словом, красивая идея о непристойности и невидимости труда может оказаться куда большей мистификацией, чем думал балканский философ. И если вслед за Главоггером миру предъявить трудящегося рабочего (не важно, австрийца или шахтера Донбасса), это не будет гарантировать, что в его тени по-прежнему не стоит капитал...

В сущности, нам осталось сказать об одном. О том, почему фильм Главоггера был снят в третьем мире, а не, скажем, в Италии, Париже или Огайо, где все еще вкалывают на заводах и фабриках и где, если судить по регулярности разбоев, поджогов и демонстраций, не слишком довольны условиями труда.

Ответ прост. В той самой постиндустриальной Европе или Америке Главоггеру было бы невозможно изобразить ни головокружительную легкость усилий труженика, ни его зачарованность собственной безъязыкостью. Там было бы затруднительно устроить подобный стриптиз труда[1] и — главное — прописать сам труд по разряду универсальных мифологических ценностей.

Ибо, как сказал уже другой философ, «если труд завещан нам древностью, это ничуть не мешает ему быть явлением историческим», и «если мы знаем, что труд «природен», поскольку приносит прибыль, то, изменив роковой закон прибыли, нам, может быть, однажды удастся изменить и роковой закон труда».

[1] А труд рабочих третьего мира не что иное, как стриптиз, ибо он выразительно демонстрирует нам одно (трудящегося рабочего), чтобы надежнее скрыть другое (капитал).

ЕЛЕНА СТИШОВА

К вопросу о белой вороне

На нынешнем кинематографическом пейзаже, весьма затейливом, надо сказать, рогожкинский «Перегон» оказался белой вороной. Звучит грубо, зато, на мой взгляд, этот расхожий образ-знак прозрачно шифрует суть разрушительных ментальных процессов, происходящих за кулисами победоносных успехов кинорынка. Кому не ясно, объясняю. Попса одержала победу на всех фронтах, и массовый зритель прочно подсел на иглу развлекательного кино. Рецепиент пошел не тот. Тонкие структуры восприятия фильма, обработанные новым зрительским опытом (телевизионное «мыло», «кооперативное кино» первых перестроечных лет, голливудские, а теперь уже и родные боевики и блокбастеры, привычка к видеокассетам и дискам и, наконец, крах коммунистической мифологии с ее героикой и пафосом борьбы), сформировали нового зрителя. Этот новый зритель уже не почитает кино как великое искусство — кинематограф котируется как легко доступное «развлекалово» и не более того.

Может, оно и не так драматично? Может, все нормально? В конце концов, есть еще ценители, отличающие «продукцию» от подлинного искусства. Хочется верить в то, что в обозримом будущем ситуация устаканится и авторское кино вернется на свои прежние позиции. А пока мы очутились в зазеркалье застоя, в сбывшейся мечте Ф.Т.Ермаша, много сил положившего, чтобы догнать и перегнать Голливуд.

«Сбыча мечт» — вещь опасная. Мы уже успели забыть те времена, когда критика, высоколобая и снобистская, как правило, старалась не замечать массовое кино, собирающее миллионную аудиторию и немалые деньги. Понятия «бокс-офис» в нашем лексиконе не было и в по-

«Перегон»

Автор сценария и режиссер **Александр Рогожкин**
Оператор **Андрей Жегалов**
Художник **Владимир Дятленко**
Композитор **Дмитрий Павлов**
Звукорежиссер **Анатолий Гудковский**
В ролях: **Алексей Серебряков, Даниил Страхов, Анастасия Немоляева, Светлана Строганова, Кирилл Ульянов, Сара Булли, Кэтрин Инноченте, Сара Ратли, Анна-Марина Бенсауд, Нейтан Томас Уайт, Алексей Петров, Юрий Орлов, Юрий Ицков и другие**
Кинокомпания «СТВ» при участии Федерального агентства по культуре и кинематографии
Россия
2006

мине, внеэкономическое сознание не воспринимало и не брало в расчет соображения профита, а методологией анализа жанрового кино критика не владела. Ибо идеология жанра по определению отменяла официозную идеологию, и это было чревато. Помню, как «Экипаж» (1980) Александра Митты, наш первый экшн, критика упорно адаптировала в терминах соцреализма. И напрасно режиссер бился, доказывая, где только мог, что его фильм — это сказка, фантазия и чистая выдумка, критика стояла на своем и славила героический подвиг советских асов.

Нынче все не так. Критика, особенно газетная, интернетовская и гламурная, полагает хорошим европейским тоном в первых строках с понтом сообщать зрителю-читателю бюджет проекта, бюджет рекламной кампании и т.п. Ничто так не возбуждает рецензентов, как разговор о «бабках», потраченных на проект. Принято также отписывать про «драйв» и «кайф».

Но что делать с фильмами, к которым не подступиться с критическим лексиконом а-ля людоедка Эллочка? Картины, идущие не в ногу с хорошо продающимся рыночным валом, надо бы всячески поддерживать. Чтобы внедрять в массы идею независимого кино. И напоминать, что кино бывает разное. Но идея плюрализма плохо прививается на нашей почве. Такова уж наша национальная особенность.

Описанная мной ситуация сложилась объективно — как побочный продукт завоеваний рыночной экономики в кинопроизводстве. Такой расклад выгоден рынку, выгоден кинематографистам, у которых есть вкус к коммерческому кино. Однако имеются художники, далекие от этого искуса. Они найдут и спонсора, и продюсера — не вопрос. Но разойдутся с массовой аудиторией. Я толкую вовсе не об артхаусе, каковой по определению рассчитан на киноманов. Я имею в виду реалистическое кино без аттракционов и спецэффектов, зато достоверное, как nonfiction, с тонко выписанными и сыгранными характерами, с подробно поданными человеческими отношениями. Такое кино — «про жизнь» — выпало из мейнстрима. К примеру, «Торпедоносцы» (1983) Семена Арановича, сюжетно близкие «Перегону» Александра Рогожкина, двадцать лет назад смотрелись замечательно. Суровые фактуры русского Севера, небольшой аэродром, полк морской авиации, прикрывающий легендарные конвои союзников в северных морях, замечательньный актерский ансамбль... Морские караваны везли стратегический груз, предназначенный нам по ленд-лизу как стране антигитлеровской коалиции.

Сюжет «Перегона» привязан к Чукотке 1943 года (натурные съемки велись на Кольском полуострове), где располагались транзитный аэродром и авиабаза, принимавшая «Аэрокобры», американские истребители, по ленд-лизу перегонявшиеся к нам через Канаду, Камчатку, Аляску. На авиабазе американский экипаж сменяли российские летчики и доставляли машины на фронт, пролетая через Сибирь, что называется, на честном слове: диспетчерская служба отсутствовала по всему маршруту.

Хроника перегонов (по маршруту АЛСИБа нам было доставлено более восьми тысяч самолетов) знает множество экстремальных ситуаций. Однако Рогожкин, изучивший до тонкостей историю этого этапа советско-американских отношений, не соблазнился возможностью снять боевик на героическом материале. И в своем выборе остался скрупулезно последовательным: скажем, гибель самолетов — а такое случается дважды на протяжении фильма — остается за кадром, хотя мы знаем, что истребитель упал где-то рядом, «на территории ответственности» авиабазы, и всякий раз начальство выезжает на место катастрофы.

Разве что забавную эпопею с поросенком Тарасиком, отсылающую к «Особенностям национальной охоты» (корову доставляют на самолете, запихнув бедную животину в бомболюк), можно записать в аттракционы. И собака Муза тоже играет не хуже поросенка. И это, кажется, все, чем тешится публика. Тем не менее «Перегон» — сложная постановочная картина, она потребовала скрупулезной реконструкции времени. И компьютерная графика очень даже понадобилась, чтобы современные спортивные самолеты Як-52

преобразить в грозные «Аэрокобры», но сделано это так, что только профессиональный глаз разглядит и оценит класс работы.

Режиссер определил «Перегон» как кинороман. Стиль — предельно лаконичный, под документ. Иконография — без сучка и задоринки. Учтено и то, что именно в изображаемое время высочайшим повелением петлицы сменили на погоны. Единственное, чего я не заметила, — это портрета вождя. Возможно, глаз не среагировал на примелькавшееся. А если портрета действительно нет, его отсутствие сопрягается с концепцией фильма. Рогожкин, историк в натуре и по первому образованию, запретил себе стереотипы и клише, обозначающие идеологический климат времени.

Нарратив — открытая структура, опирающаяся не на событийный ряд, а на характеры и человеческие отношения. В фильме всего лишь два сюжетообразующих события, вокруг которых закручивается действие и проявляются характеры.

Событие номер один: появление на авиабазе женской эскадрильи, пригнавшей на Чукотку американские истребители. Летчики, совсем еще салаги, нецелованные ребята, не сразу поняли, что за штурвалами — девушки, а когда поняли — ну просто обалдели. Начальство же насторожилось и почесало в затылке. Вот это сюрприз! Тут же флирта не миновать, отношения, не дай бог, возникнут неуставные, а чем дело может обернуться, скажем, для политрука и других ответственных товарищей? С другой стороны, есть приказ: союзников принимать хорошо, чтобы довольны были. И дает политрук Свист (замечательная работа питерского актера Юрия Ицкова) задание своему заместителю как-то развлечь девушек. Тот, не долго думая, запускает фокстрот по громкой связи, кавалеры резво приглашают дам, бдительный политрук, вынужденный улыбаться и терпеть вопиющее нарушение устава, сам оказывается среди танцующих и танцует отменно.

Сюжетная линия с девушками пройдет через весь фильм серией микроэпизодов, смешных, откровенно комедийных и, разумеется, драматических. Все-таки война гуляет по России. Большинство персонажей проявятся в любовной лихорадке, охватившей всю эскадрилью. Девушки благосклонно реагируют на ухаживания советских летчиков. Возникают взаимные симпатии. Кстати, американок играют не актрисы, а иностранные студентки российских вузов, и это решение тоже работает на идею достоверности.

Но самой колоритной фигурой, к тому же без любовных амбиций, окажется местный абориген эскимос Вася (Алексей Петров), вольнонаемный служащий авиабазы. Вася, благодаря довоенному опыту общения с американцами (между странами были торговые контакты), слегка владеет бытовым американским. С появлением девушек парень просто нарасхват: научи, подскажи, напиши. Свалившуюся на него роль медиатора пятнадцатилетний парнишка исполняет важно, с достоинством.

Вася Попов станет летчиком-истребителем и геройски погибнет в воздушном бою. Про его судьбу мы узнаем в финальном эпизоде, а на протяжении фильма каждое Васино появление — это маленький праздник торжествующей жизни. То он чукчу Семена изводит анекдотами про чукчей (уж не «приписка» ли это из новейших времен?), то подговаривает американского авиатехника отправить его на Аляску в заколоченном ящике под видом балласта. Словом, с Васей не соскучишься. Дебютант Петров запросто переигрывает всех.

Влюбленные лейтенанты, совсем еще зеленые необстрелянные парнишки, — все на одно лицо. Эту фразу обронит ближе к финалу командир. Стало быть, таков был режиссерский замысел — создать коллективный портрет, намекнуть на его типологичность. На мой вкус, здесь автор ошибся. Портрет получился описательный и поверхностный — на фоне подробно прописанных ролей нескольких главных персонажей.

Присутствие в кадре Фомы Юрченко буквально магнетизирует. Этот человек аккумулирует негативную энергетику, тем более опасную для окружающих, потому как он — комендант аэродрома, стало быть, власть. Юрченко,

неврастеника, садиста и мерзавца с заковыристой биографией, играет Алексей Серебряков. Тончайшая актерская техника, чудо перевоплощения без гримерских ухищрений, через мимезис.

Странная, так и не разгаданная фигура. Тяжело раненный, видимо, контуженный на всю голову Юрченко, герой войны, воевать уже не может, но комиссоваться не намерен. Рвется на передовую, рапорты подает. Не потому ли жена, военная переводчица с большими связями, и привезла его сюда, на край света? Подальше от линии фронта, от людской молвы, от громких скандалов. Да не в том только беда, что Юрченко умом повредился. Он безнадежно порченый человек, до краев накачанный спесью совка и кровно воспринявший идею непримиримой борьбы идеологий. Вряд ли это результат контузии. Жена живет отдельно от него, у нее серьезный роман с командиром, и все об этом знают. И Юрченко тоже знает, но почему-то мирится с тем, что красавица Ирина (Анастасия Немоляева после долгого отсутствия с легкой руки Рогожкина вернулась на экран, и очень удачно) предпочла ему капитана Лисневского (Даниил Страхов). Вроде бы не в его это характере, а? Но, смотри-ка, терпит. Зато от него терпят самые безответные. Он обрюхатил Валентину, кухарку из местных, и иначе, как «дура зырянская», ее не называет. Но это еще не все подвиги гарнизонного дьявола.

Юрченко будет сладострастно подслушивать разговоры летчиков, говорить гнусности про возможные последствия их дружбы с американками, сорвется в истерику на чинном дружеском застолье: мол, когда второй фронт откроете, падлы?! Коменданта повяжут натренированные ребята и транспортируют в койку. К такой картине на аэродроме привыкли: после очередной выходки коменданта в подобии смирительной рубашки, с завязанным ртом несут в комнату. Он не сопротивляется.

Горький определял сюжет как «систему организации характеров». «Перегон» близок трактовке классика. Все смыслы фильма реализуются на уровне внутреннего, неочевидного действия, в игре актеров, в их облике, заставляющем вспомнить эйзенштейновский принцип «биографии, свернутой во внешность». Я подумала об этом, когда в кадре вдруг появился худой мужчина в штатском, похожий на больную старую птицу, отбившуюся от стаи. Изможденное лицо, напряженная поза человека, привыкшего стеречь опасность, — уж не политический ли зэк? Ведь до Колымы и «мест не столь отдаленных» отсюда рукой подать. Так оно и оказалось. Бывший авиаконструктор Ромадановский, не последняя фигура в своей профессии, отмотал срок, получил право на поселение в здешней местности, был привезен на авиабазу начальством, наслышанным про его кулинарные таланты, и определен в шеф-повары.

Юрий Орлов — очередное открытие Рогожкина. В первых эпизодах Орлов играет унизительную неспособность справиться со страхом — проклятием зоны. Замученный интеллигент, жалкий до комка в горле да еще с клеймом изменника родины, — просто подарок для Юрченко. В предчувствии садистского кайфа он усаживает Ромадановского за свой персональный столик в столовой. Дело кончается знамо чем. Валентина зовет на помощь, и вот уже обездвиженный Юрченко следует по обычному маршруту — в койку, а женщины освобождают Ромадановского, привязанного своим мучителем к стулу.

Вслед за этим эпизодом грянет второе событие — приезд следователя НКВД для расследования убийства Юрченко.

Тело коменданта нашли на берегу пролива, застрелен он был из винчестера чуть ли не царских времен, какими все еще пользовалось местное население. Следователь, молодой и образованный, с усиками «под Берию» и, судя по фамилии, тоже из мингрелов, начнет дознание с места в карьер. Но уедет ни с чем. Разве что между делом покажет капитану Лисневскому, кто здесь хозяин, и уложит его лицом в грязь в прямом смысле слова. На трапе самолета он прикажет взять под арест летчика Туровского, когда тот вернется на базу. У лейтенанта было столкновение с Юрченко, и следователь в курсе дела.

Рогожкин разочарует зрителя, подсевшего было на криминальный детектив и так и не получившего желанной разгадки. Но внимательный не пропустит «огромную мелочь», а с ней и подсказку. Во время допроса Валентины (Светлана Строганова), не скрывающей свою беременность, Ромадановский в присутствии следователя сделает ей предложение. Валентина ответит согласием. Таков финал.

Коль скоро смотришь кинороман, жди эпилога. И он последует.

В конце 44-го Валентина с ребенком на руках провожает мужа в «шарашку». Авиаконструктор Ромадановский понадобился наверху. Черная «эмка» увезет его из этой глухомани и, видимо, навсегда.

В 53-м мы снова увидим Валентину с выросшим сыном здесь же, на Чукотке, в своей деревне. Валентина работает в охотхозяйстве. Старик, отец погибшего Васи, будет рассказывать мальчику, что таких метких стрелков, как его мама, он просто не знает. Что ж, мы давно догадались, кто избавил человечество от местного кровопийцы. Но вслух имя не назовем. Ни-ни. Зато оценим еще раз кастинг фильма, глядя на Светлану Строганову в последнем эпизоде. Тут ясно, что она — отличная актриса, сыгравшая типаж, как и было задумано режиссером.

Нельзя не заметить, что мультикультурный проект, блестяще реализованный Рогожкиным в «Кукушке», откликается и в «Перегоне», хотя русский дискурс, несомненно, господствует. Тем не менее Рогожкин не хочет расставаться со своим ноу-хау. Невербальные способы общения гораздо древнее вербальных. И — вернее. Слово обманет, взгляд, мимика, прикосновение — никогда. Увлеченный своей идеей, режиссер повторяет эффект вавилонской башни, сталкивая русских парней с американскими девушками на чукотской земле. Это режиссер придумал женские экипажи, зная, что по АЛСИБу летали только мужчины.

В фильме звучат три языка — русский, английский и чукотский. В финале мы услышим, как сын Валентины свободно переходит с русского на чукотский. Стало быть, мальчик наследует культуру своей матери, маленького народа, колонизированного Россией. Хотел того автор или нет, но в «Перегоне» присутствует и постколониальная тема, персонифицированная в нескольких персонажах, в деталях, разбросанных по всему полю фильма. Да и начинается картина с долгого крупного плана старика эскимоса. Старик вглядывается в бликующие на солнце воды полузамерзшего залива, прикрыв глаза импровизированными очками — скрепленными на переносице деревянными дисками с прорезями. Сын Василий, мужичок основательный и хозяйственный, раздобудет у американских техников настоящие темные очки. В последнем кадре мы увидим старика в этих самых очках.

А Василия уже нет в живых — погиб за родину, за Сталина.

КОММЕНТАРИИ

П Р О Р В А

ИВАН ДЫХОВИЧНЫЙ

Неестественный отбор

Поговорим о странностях — нет, не любви — развития нашего кинематографа и фестивальной жизни. Эти странности меня последнее время сильно занимают. В нашем кино, скажем так, существуют два направления. Во-первых, так называемое коммерческое кино. В этом году, как я слышал, планируют снять чуть ли не двести фильмов такого плана. Из этих пятисот (напомню, коммерческих) лент в кинотеатрах идет, дай бог, тридцать. Куда деваются остальные, мне абсолютно непонятно. Так же, как не очень понятно, каким образом тогда это коммерческое кино окупается. Тем более что, на мой взгляд, сегодня вернуть вложенные в картину полтора миллиона долларов, мало реально. Тем не менее, если эти фильмы снимаются, значит, это кому-нибудь нужно. Для чего именно — отдельный вопрос, в который не будем пока углубляться.

Во-вторых, есть кино, которое называется «авторским». Оно призвано развивать кинематограф, экспериментировать, отважно искать новый язык, открывать новые имена. Такие фильмы не востребованы кинотеатрами, появляются они редко-редко. Скажем, идут на одном сеансе в кинотеатре «35 мм». Иногда эти картины попадают на фестивали, получают призы, и тогда к ним просыпается какой-то интерес. Тогда телеканалы их покупают. Но показывают их обычно поздно ночью, в программах для избранных или для тех, кому не спится, и т.д.

Так вот, меня занимает путь авторских фильмов на фестивали. Я побывал в разное время практически на всех основных МКФ. Сегодня ситуация усложнилась и упростилась одновременно: кинофестивали окончательно определились в качестве вещи в себе. Они существуют как совершенно замкнутые, закрытые структуры. Даже крупнейшие фестивали — в Канне, Берлине, Венеции.

На первый взгляд это парадокс. Потому что фестивали возникли как раз в качестве продукта открытого общества. Более того, фестивальные структуры именно открытость, проницаемость культурных границ (и, замечу, национальных рынков искусства) и обеспечивают. Они долгое время были эффективными инструментами этой политики. Хотя бы потому, что фестивали такого уровня, как Берлинский, Каннский, Венецианский, ориентированы на поиск лучших картин, появившихся в мире за год.

Но давайте приглядимся к принципам фестивального отбора. В отборе картин на международные фестивали не участвуют наши критики, наши продю-

серы, чиновники и т.д. Мы можем предложить для просмотра ту или иную картину, но право выбора остается за отборщиком. Он, фестивальный отборщик, выступает гарантом объективности. Он не зависит от внутренней ситуации в стране — политической, культурной, любой. Он символизирует свежий взгляд со стороны. А поскольку «большое видится на расстоянье», как писал поэт, то предполагается, что у отборщиков есть неплохие шансы найти ростки нового, неординарного кинематографа будущего.

С другой стороны, у каждого фестиваля свои принципы. Соответственно — и свой подход к отбору картин в конкурс. И это более чем естественно. Скажем, для французских фестивалей выбирают фильмы, которые так или иначе обладают прокатным потенциалом. Англичане предпочитают картины, которые могут найти зрителя в Америке и в Британии. Иначе говоря, любой фестиваль все равно учитывает рынок. Но, скажете вы, существуют же маленькие фестивали, работающие с абсолютно некоммерческими картинами, с альтернативным кино. Конечно. Но это именно очень маленькие фестивали. Широкая публика про них ничего не знает, о них редко пишут в газетах, тем более не делают про них телепередачи. Это такие кинематографические радости для внутреннего потребления. Попросту говоря, исключения, которые подтверждают правило. А правило таково, что объективность отборщиков по отношению к национальному кинематографу корректируется субъективностью позиции фестиваля, который они представляют.

И понятно, что любой фестиваль — именно потому, что он вынужден все-таки так или иначе учитывать прокат, пусть даже так называемый альтернативный прокат, — должен соблюдать некий баланс между фильмами, сделанными по канонам классического кино, и радикальными поисковыми лентами. Иначе говоря, он должен соблюдать баланс между знакомым, привычным, традиционным и новым, радикальным, зачастую шокирующим опытом.

И вот представьте себе положение отборочной комиссии, которая смотрит десятки фильмов из разных стран. Фильмы уже отобраны в своих странах и привезены в Берлин, Локарно, Венецию, Канн, Роттердам и т.д. С какой точки зрения смотрит их отборочная комиссия? Как я теперь понимаю, с очень понятной и естественной. Они пытаются найти что-нибудь такое, что еще не видели. Они ищут нечто оригинальное, свежий взгляд или неожиданную интонацию. Короче, они ищут фильмы, которые в программе могли бы оказаться контрапунктом к традиционному или классическому кинематографу. Не важно, что маленький бюджет. Бог с ним, что плохо работает камера. Несущественно, что плохой звук. Это все не имеет значения. Они ищут — я бы грубо сказал — дикарский фильм. В противном случае вам говорят комплименты и... объясняют, почему не берут ваш фильм в конкурс: «Это хорошее фестивальное кино, совсем как наше европейское. Но нам хочется увидеть что-то такое...» Следует неопределенный жест. Короче, европейского кино у нас у самих хватает. Дайте нам что-нибудь экзотическое. Отсюда — мода на азиатский кинематограф. Или на фильмы из Латинской Америки.

Кстати, за годы, когда окрепла мода на азиатское кино, на рынке сформировался вполне определенный фестивальный шаблон. Это идеальное новое азиатское кино должно быть молчаливым. Чем меньше слов, тем лучше. Вообще это, как правило, аскетичное кино. С очень простыми сценами. С длиннотами, какие у нас были модны в киноандерграунде в 70-е годы. Желательно, чтобы камера болталась, как Ларс фон Триер велел. Сам-то он так не снимает, конечно, но завещал своим почитателям в «Догме». Кроме ручной камеры необходим занятный азиатский персонаж. И немножко дикости или некоей странности тоже не повредит. Либо жестокости неожиданной. Идеально, когда у азиатского героя возникает проблема, которая активно обсуждается в данный момент в европейском обществе. Например, героиня хочет работать в горячей точке волонтером. А местные люди, корейцы или китайцы, ее за это осуждают, потому что в стране и так дел много, а она еще собралась чужим горем заниматься. Некрупная тема, да? Однако вызывает огромный интерес на фестивалях.

Я, собственно, потому так определенно говорю о шаблоне, что недавно имел честь быть председателем жюри фестиваля стран Тихоокеанского региона во Владивостоке. И имел возможность посмотреть лучшую фестивальную продукцию из Кореи, Сингапура, Тайваня, Чили, Австралии и т.д.

Спрашивается, что, собственно, плохого в таком шаблоне. Ровным счетом ничего плохого. Все очень хорошо, кроме одного — то, что выглядело открытием лет пятнадцать, пусть даже десять назад, тиражируется почем зря. Получается что-то вроде «массовой артхаусной культуры». Адресный продукт для нескольких сотен человек.

Но то, что новое оказывается хорошо знакомым старым, — еще полбеды. Печально, что за поисками «радикальности» забываются критерии собственно искусства. Элементарные профессионализм, грамотность. Понятно, что это не новость. Но согласитесь, странно, когда за новость выдается как раз отсутствие профессионализма. Допустим, на Гогена повлияло таитянское искусство. Но из этого не следует, что надо ставить знак равенства между творчеством Гогена и творчеством любого наивного художника.

Кроме поиска нового — то ли дикарского, то ли наивного, то ли экзотичного — существенным для отборщиков оказывается понятие политкорректности. Политической, национальной толерантности или еще какой-то. Вообще-то мне кажется, что толерантности в искусстве быть не может. Искусство — это страстная вещь, которая не подчиняется никаким законам. По крайней мере арифметическим расчетам: дескать, должно быть столько-то китайских картин, столько-то французских, столько-то русских, столько-то еврейских...

Теперь зададимся вопросом, почему не возникает фестивальная мода на российское кино. Вроде бы нам грех жаловаться. Еще недавно была ситуация, когда фестивали отбирали картины по принципу: Михалков — не Михалков. Если у Михалкова не было картины и не было фильма у Германа-старшего и Киры Муратовой, то другое кино практически не рассматривалось. Если же поиск все же шел, то именно среди фильмов, принципиально отличных от классического, традиционного кино. Среди фильмов, которые обыгрывали некую дикость (наивность) наших героев, которые должны были продемонстрировать, что русские иные, отличные от них, европейцев.

Разумеется, есть исключения. Например, Александр Сокуров, демонстрирующий профессионализм высокого класса и работающий в русле европейского кинематографа. Но нельзя же не видеть, что его фильмы так или иначе ориентированы на фестивальный «размер». Он всегда снимал фестивальное кино. Он талантливый человек, у него, безусловно, это замечательно получалось. Но очевидно, что он естественным образом чувствовал конъюнктуру. Просто фестивальный «размер» ему впору. Он выбирал героев, значимых для мировой истории: Гитлер, Ленин, японский император... Нелепо его упрекать за виртуозное решение своих тем. Но меня, например, даже в картине Репина, где Лев Толстой идет за плугом, смущал сюжет. Наверное, правда, что до этого графа мужика в нашей литературе не было. Но я предпочитаю, когда художник пишет, как пашет обычный крестьянин. Может, это не так пафосно, но, по-моему, интереснее.

Слом ситуации связан с победой в Венеции фильма Андрея Звягинцева «Возвращение». Безусловно, достойная и человеческая картина. Не могу сказать, что она новаторская. Строго говоря, в ней ничего новаторского не было. Но именно поэтому ее победа была знаковым поворотом. «Возвращение» хорошо сделано человеком, имеющим вкус, чувствующим изображение, сценарий, детали. И это простая и внятно рассказанная история, что немаловажно. Едва ли не впервые за многие годы российское кино победило на фестивале как кино с классическим, традиционным языком. Если хотите, европейское. И при этом Венеция открывала новое имя.

И тут заметим, что в ставке на отлично рассказанную глубокую человеческую историю отборщики Венецианского фестиваля не ошиблись. Фильм Звягинцева собрал в мировом прокате больше денег, чем в России. Но этот ус-

пех, это отношение к российскому кино будет закреплено тогда, когда жизнь нашего авторского кино в России не будет ограничена только фестивалями.

Пока же даже очень хорошее авторское кино, как правило, не имеет у нас никакой жизни после фестивалей. Более того, его фестивальная жизнь иногда вызывает вопросы. Приведу конкретный пример. На фестивале во Владивостоке я посмотрел достаточно много фильмов. Нельзя сказать, что там не было таких, которые меня заинтересовали. Была очень интересная чилийская картина действительно талантливого человека, который не мог отказаться от страшного искушения снять болтающейся камерой. Это «болтанка», с одной стороны, вынужденная — у него не было денег на другую камеру. С другой стороны, она привнесена ложной модой, идущей от «Догмы». Но не в этом дело — просто уже я видел четыре подобные картины.

И тут я увидел российскую ленту — «Странник» Сергея Карандашова. Она на меня произвела очень сильное впечатление. И не только на меня. Как сказал один из членов жюри, посмотрев ее: «Я не зря приехал на фестиваль, мы увидели настоящую картину». С ним многие согласились. А в жюри были и китаец, и австралиец, которые могли бы с удовольствием лоббировать свое кино.

Так вот, несмотря на то что «Странник» — фильм об очень простых людях (а это, кстати, входит в рецепт фестивального продукта — должен быть рассказ о брошенном ребенке, о забытых людях или об острове, где живет какой-то монах), он очень честный. В нем нет ни минуты фальши, лжи, заумности, этакого интеллектуального мученичества. Эту картину человек снял сердцем. Фильм — результат всей его долгой жизни. Название «Странник» звучит несколько пафосно, и я, пока смотрел фильм, боялся, что сейчас начнется слащавая патока — церковь, храм, соборность... Ведь фильм о вере человеческой, о том, что значит быть истинно верующим человеком. Я понял, что это честная картина, в тот момент, когда герой вошел в церковь и вышел из нее. Ему с его верой в церкви не оказалось места. Только ему лично. Для меня — знаковая вещь.

На мой взгляд, «Странник» — очень русская картина. Не в смысле квасного патриотизма, а по сути своей. По честности, искренности, чистоте. По тому, как она снята. В ней есть человеческая судьба, есть поиск веры, поиск доброты, понимания друг друга. Замечательно играют артисты. И как бы не играют. И самое главное — режиссер любит своих героев. Грешных, оступившихся. В фильме очень много прямо-таки звенящей боли. И еще это совсем не пессимистическая картина. Напротив, невероятно воздушная. С поразительным финалом.

Но еще больше меня удивило, что я вижу эту картину впервые. И даже слышу об авторе чуть ли не первый раз. Впрочем, это-то понятно: «Странник» — дебют Сергея Карандашова. Но он сделан почти год назад. И он был на «Кинотавре». Но прошел совершенно незамеченным. Разумеется, это не проблема «Кинотавра». Это проблема фестивальной конъюнктуры, которая существует повсюду. Самое странное: эта конъюнктура, возникшая, чтобы отсеивать сквозь сито селекции самое новое, радикальное, неожиданное, получается, частенько способствует только возникновению нового шаблона. Ну не удивительно ли?

Как может быть, чтобы такая картина, как «Странник», которая доходит до сердца, никого не волновала? Я не хочу быть наивным человеком. Но я и не хочу быть до такой степени циником, чтобы принимать это как норму. Мне кажется, нам необходимо вернуться к какой-то середине. Может, не золотой, а серебряной. Посмотреть на искусство как на то, что впечатляет. Волнует. Есть же критерии, по которым можно оценить картину. Степень ее искренности. Попадание в главные человеческие темы. Масштаб мышления автора. Это не значит, что он должен быть Кантом или Диогеном. Но он должен затрагивать проблемы, которые существуют сегодня. То есть те проблемы, что существуют всегда, но сегодня стали особенно напряженными, болезненными. Скажем, столкновение людей разных религиозных взглядов.

Я понимаю, что это проще сказать, чем сделать. Но искусство теряет смысл, если оно сводится к конъюнктуре или модному приколу. Пусть даже в качестве последнего — востребованная тема. Скажем, сегодня модно делать фильмы про большую человеческую проблему, фильмы, которые хотят помочь слабым, бедным, нищим. А вместо этого снимают про сытых, богатых. Степень компромисса в качестве проблемы? Да, возможно. Но это не может быть критерием оценки фильма.

Тут мы подходим к другой стороне вопроса — к проблеме социального заказа, который возникает, как видим, не только в головах наших идеологов, но влияет и на фестивальные критерии.

Вообще-то, желающие обнаружить в кинематографе ответ на социальный заказ были всегда. Но, увы, попытки ответить на социальный заказ почти никогда не имели большого успеха. Иногда постфактум выдавали хорошую картину за социальный заказ. Так, например, произошло с «Чапаевым». Но, как правило, социальный заказ и выглядит заказухой. Эти фильмы, наверное, кого-то воспитывают. Но никто не может проверить — воспитывают или нет. Зато с их помощью выявляется другое: степень лояльности одних людей по отношению к другим, вышестоящим. Благодаря таким фильмам сразу видно, что люди стараются выполнить «задание партии и правительства». И таким образом помочь тому человеку, от которого зависит очень многое в стране. Это их личное дело. Пусть они этим увлеченно занимаются. Пусть бьют себя в грудь и говорят, что они думают о родине, народе, судьбе, истории. Конечно, они больше всех об этом думают. А все остальные просто так живут, пытаются заработать деньги тем, что снимают кино. Это их право так думать. А наше дело иметь глаза и уши, смотреть и слушать, но, может быть, не слушаться.

Могу добавить, что очень хорошо, что у нас теперь формулируется социальный заказ: принять действительность, которая существует, найти положительного героя и определить... наш путь. Определенными людьми формулируется — мы знаем фамилии, имена, отчества. Они люди талантливые, неглупые. Вот и пусть объяснят тот путь, каким они идут. Расскажут о том, за что они отвечают. Когда-то Тарковский говорил: «Я рыба глубоководная, я могу работать только под давлением». Это давление для чего-то необходимо. Иногда оно необходимо, чтобы точно знать — вот этого делать не надо. Бывает ведь так, что люди формулируют социальный заказ, а получается, что очень внятно указывают, чего делать не надо. Просто формулировки оказались очень выразительными. Такое тоже бывает.

Скажем, некоторые думают, что выполняют социальный заказ, снимая «Охоту на пиранью», «Личный номер»... Во всех странах снимают такие картины. В Голливуде их сколько угодно. Известно, кто их заказывает: Министерство обороны, всякие другие военные ведомства. Это не социальный заказ, а ведомственный.

Про национальную идею я уж не говорю. Очень хорошо быть «соборной страной». Но соборная страна — это мечта, идея. Попробуйте поставить задачу: *построить* соборность. Что выходит? Правильно, что-то до боли знакомое. В этом вся проблема. Нельзя создать соборность в стране. Нельзя *придумать* нового положительного героя. Нельзя придумать национальную идею. Идея и герой должны родиться. Через положенный срок. Естественным путем. Не надо торопиться, стимулировать процесс. Всем известно, что в противном случае получается.

Записала Жанна Васильева

КОНТЕКСТЫ КУЛЬТУРЫ

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

В гостях у Бармалея

В жизни редко удается попасть в детскую сказку и сопоставить ее с реальностью. Мне посчастливилось — я оказался на Занзибаре, острове у восточного побережья Африки, неразрывно связанном в нашем сознании с Айболитом и Бармалеем. Здесь проходил IX Занзибарский международный кинофестиваль, где я был членом одного из международных жюри (всего их было три).

Впечатлений было много, и они лишь косвенно связаны с кинематографом. Занзибарский фестиваль на самом деле — праздник, смотр культуры и искусств огромного региона Индийского океана и, по существу, всего африканского континента. В этом году программа была посвящена странам «dhow» — парусных лодок, с помощью которых народы Индийского океана мигрировали и взаимодействовали.

Остров Занзибар (ныне часть Танзании) — результат смешения рас, народов и культур. После того как традиционное текстильное производство острова было вытеснено с мирового рынка вездесущими китайцами, единственной сферой деятельности стал прием туристов. Отсюда и значение всякого рода фестивалей и празднеств. Кинематографическая часть выглядела достаточно блекло по качеству и фильмов, и их (подчас чудовищного) показа. Жюри Международной федерации кинопрессы (ФИПРЕССИ), членом которого я был, отдало предпочтение бенгальской картине «Фестиваль» (режиссер Дхананджой Мандал) о мальчике из бедной семьи, которого не пригласили на деревенский праздник. На меня лично сильное впечатление произвел ливанский «Автобус» (режиссер Филип Арактинги) — музыкальный фильм о взаимоотношениях старого и нового в культуре, оптимизм которого контрастировал с начавшейся в многострадальной стране новой войной. Основное жюри предпочло сенегальскую ленту о традиционных формах спортивной борьбы «Зов арен» (режиссер Шейх Ндьяй).

Главное же действие развертывалось на площадях, где непрерывно, днем и ночью, играли многочисленные ансамбли традиционной и массовой развлекательной музыки, а местное население под пристальными взорами фото- и киноаппаратов предавалось радостям гастрономии, танца и разного рода причудливых ритуалов.

Здесь надо пояснить, что 95 процентов населения Занзибара — мусульмане. Никакого обнаженного тела, женщины (да и мужчины) прикрыты с головы до пят (кто в белом, кто — в черном), хотя паранджа остается редкостью. Цензура, в том числе и на фестивальных показах, достаточно жесткая. Кшиштоф Занусси — почетный гость фестиваля — был вынужден «прокрутить» на

скорости (все картины показывались с DVD) половину своего фильма «Персона нон грата» из-за одного эпизода в ночном клубе, где мелькали запретные здесь полуобнаженные женщины.

Патриархальный консерватизм жизненного уклада парадоксально напоминал годы моего детства. В ту далекую пору дети в нашей стране обращались к незнакомым взрослым со словами «тетя» или «дядя», которые и сегодня часто можно услышать на просторах уже не одной шестой, а одной седьмой части света. Моя интеллигентная бабушка, как и родители, пыталась отучить нас от этого «простонародного» обращения, хотя мне сейчас даже трудно себе представить, какой из нежизнеспособных неологизмов они предлагали использовать: «гражданка» (наследие Французской революции), «товарищ» (наследие однопартийной системы) или «мужчина» (забвение всяких там вежливых формулировок). Во всяком случае, не архаическое «сударь» или вовсе немыслимое в те годы «господин». Когда я лет через десять прочел сказки «Тысяча и одна ночь», то обратил внимание на то, что в восточном контексте «дядя» или «тетя» по отношению к незнакомым людям звучали вполне органично. Подобное обращение, как и «дедушка», «бабушка», «сынок» и «дочка», предполагает (и не без оснований), что все мы немножко родственники, и настраивает на доверительный лад, очевидно противостоящий гражданскому обществу и правам человека. Уже тогда — хотя я собирался стать математиком, а вовсе не культурологом — закралось подозрение, что отечественная культура значительно ближе к Востоку, чем к Западу. Лакмусовой бумажкой здесь было именно повседневное общение основной массы населения. Кстати говоря, в этом же направлении ориентирует и органичное использование имени-отчества как формы вежливого обращения.

Я вспомнил об этом на просмотре тунисского фильма «Баракат» («Хватит», режиссер Джамиля Сахрауи): одна из героинь, бывшая революционерка, протестует против обращения «хаджа», принятого по отношению к старым людям, и предлагает называть ее «тетей». Если к этому ассоциативному ряду добавить детские воспоминания о Занзибаре и Бармалее и интеллигентское убеждение, что постсоветская Россия подобна коррумпированной африканской деспотии, сопоставление «энергетической сверхдержавы» и «черного континента» возникнет само собой.

Что же нас сближает? В первую очередь, возможность не утруждать себя, паразитируя на дарах природы, наземных в Африке, подземных в России. Далее, уже упоминавшееся предпочтение неформальных личных связей — законам, жизнь «по понятиям» (далеко не всегда уголовным). .

Чудовищная дезорганизация фестиваля, особенно очевидная с позиции члена жюри, приехавшего не столько развлекаться, сколько работать, вызывала в памяти московские киносмотры. Состояние дорог помогало с оптимизмом воспринимать даже сегодняшнюю нашу реальность.

Общение с коллегами выявило другую сторону взаимодействия культур. Ветеран танзанийской документалистики Сирил Каунга и более молодой директор кинофестиваля в Джакарте (Индонезия) Ариеф Виранатакусумах с ностальгией вспоминали время, когда ВГИК готовил кадры для Индонезии, а танзанийцев приглашали на Московский кинофестиваль, который для них был главным в мире. Критик из Буркина-Фасо Клеман Тапсоба был более радикален. Он вспомнил Абдурахмана Сиссако и Сулеймана Сиссе — ныне признанных классиков не только африканского, но и мирового кино, владеющих русским лучше, чем английским (спасибо ВГИКу), говорил о русских женах, наглядно подтверждавших выводы скандального трактата Лероя Джонса «О превосходстве черного самца», и о марксистской закалке, полученной чернокожими интеллектуалами в российских вузах, и с горечью подытожил: «Сегодня России для Африки не существует, есть только США и Китай».

Действительно, многие черты фестиваля завораживали именно из-за того, что были абсолютно не похожи ни на наши традиции, ни на западные стандарты. Главной звездой праздника была легендарная Би Кидуде — сморщен-

ная мускулистая старуха (она утверждала, что ей 120 лет, но свидетели говорили, что «всего» 97), в неистовом экстазе молотившая по зажатому между ног барабану. А вокруг Би Кидуде и двух ее аккомпаниаторш три негритянки разных телосложения и возраста в танце недвусмысленно имитировали половой акт к восторгу (и ужасу) западных наблюдателей, преимущественно старых дев более чем среднего возраста, приехавших на официальные мероприятия гендерного («женского») раздела фестиваля, чтобы «эмансипировать» местное население.

На одном из вечеров сильное впечатление произвела импровизированная дуэль двух (по всей видимости, непрофессиональных) танцовщиц более чем массивного телосложения — они соревновались в танце живота и умении вращать огромными задницами.

Кульминацией же стало посещение большой деревни в южной части острова. Здесь проходил ежегодный, явно языческий по происхождению праздник. Многочасовое действо началось с того, что по дорогам на большой центральной площади стали бегать по кругу группы подростков и молодых мужчин со стеблями какого-то местного растения. Они выкрикивали лозунги явно сексуального (как пояснила, краснея, сопровождавшая нас девушка) содержания. Затем две группы участников затеяли неистовую ритуальную драку, в ходе которой стебли превращались в плети, а толпа женщин, детей и иностранцев волнами разбегалась по сторонам, когда верх одерживала одна из групп. По окончании многочисленных, теперь уже рассыпанных по полю единоборств группы юношей опять забегали по дорогам, но на сей раз их преследовали толпы женщин, выкрикивавших нечто провокационное («Вы нас не трахаете! Вы нас не трахаете!» — перевела все та же стыдливая девушка).

Нам объяснили, что после дневного ритуала, свидетелями которого мы были, жителям деревни предстоит ночь свободной любви (иностранцев, к сожалению, предусмотрительно увезли обратно в отели «Каменного города»), и дети, которые родятся через девять месяцев, будут объектами особого почитания.

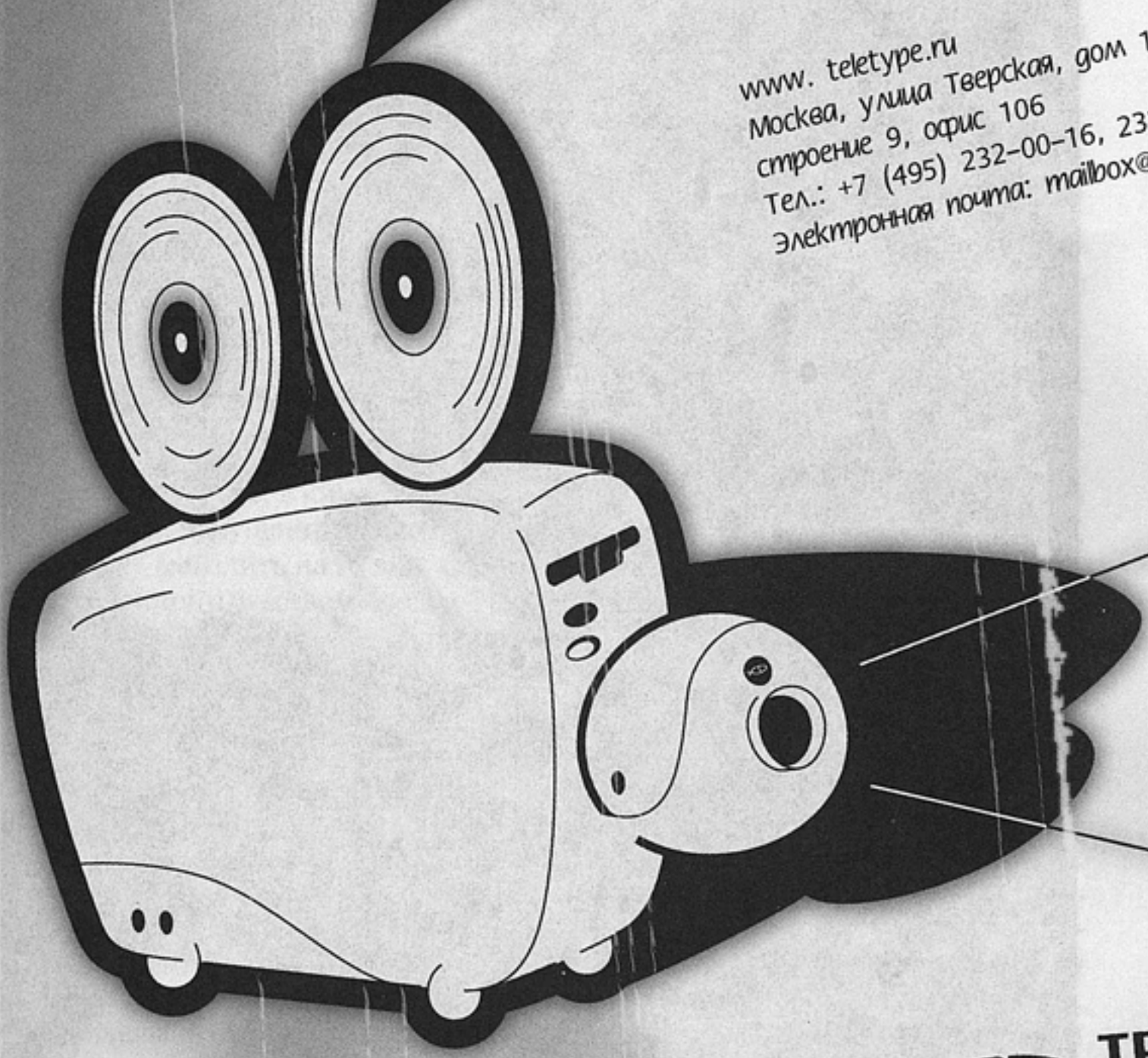
Один из коллег — бенгальский интеллектуал Видьяртхи Чаттерджи — прозорливо заметил: «Вот мы стыдливо умалчиваем о сексе, хотя все об этом непрерывно думают, а здесь люди позволяют себе проявлять свои желания открыто».

Меня поразило не только это. Неистовый темперамент всех участников, включая стариков и детей, буквально наэлектризовал воздух сексуальным напряжением. При этом тела (у женщин, как правило, роскошного рубенсовского масштаба) оставались по-прежнему полностью прикрытыми одеждой. Я пожалел своих «западных» девушек и дам: в стремлении вызвать хотя бы подобие вожделения, эти несчастные вынуждены мучить себя диетами до изнеможения и демонстрировать свои прелести не только на пляже, но и на улице, на великосветских приемах и на экране...

ВАЖНЕЙШИМ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

www. teletype.ru
Москва, улица Тверская, дом 12,
строение 9, офис 106
Тел.: +7 (495) 232-00-16, 232-00-21
Электронная почта: mailbox@teletype.ru



TELE TYPE

И М Е Н А

Инга Оболдина

АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА

Примадонна в тени

Список ролей, сыгранных Ингой Оболдиной в театре и в кино, невелик. Более того, в кино это в основном эпизоды, а в театре удачных спектаклей с ее участием раз-два — и обчелся. Однако конкретный послужной список в данном случае не особенно важен; Оболдина дана нам для другого. Она дана нам как точка отсчета. Чтобы мы не забывали, что такое подлинность. Чтобы помнили, как это вообще выглядит — актриса по природе, актерство как божий дар.

В театральном и киномире Оболдиной сегодня вроде бы отдают должное, хотя статуса звезды у нее нет. В этом, пожалуй, проявляется свойственная нашему времени растерянность перед всем, что не несет в себе примет имитации. Ведь, с одной стороны, подлинность — безусловная ценность, в этом вряд ли кто усомнится. Но, с другой, — а что же с ней делать? Настоящее слишком требовательно, поэтому проще затолкнуть его куда подальше, в темный угол, с глаз долой. Там, в своем углу, в глубине кадра, в маленькой роли, оно может сиять, невольно оттягивая на себя зрительское внимание и уводя его от героини на авансцене на крупном плане, — как это получилось в довольно слабом фильме Веры Сторожевой «Небо. Самолет. Девушка». Но может и пропасть, стушеваться: то, что настоящее разительнее всего бросается в глаза именно в искусственной среде, — не более чем красивая фраза. На самом деле, к сожалению, это далеко не всегда так.

Подлинность — первое острое впечатление от актерского дарования Инги Оболдиной. А сразу за ним рождается ощущение личности.

Инга Оболдина всегда играет больше, чем ей предлагают обстоятельства. По крайней мере, в кино. Это ее свойство не имеет отношения к той специфической распущенности, когда актер элементарно не может себя сдержать, чтобы не вывалить на голову зрителя все, что он думает о своем персонаже. У Оболдиной с чувством меры все в порядке, просто она крупнее большинства своих ролей. Вот и получается: роль вроде бы небольшая, а эффект присутствия сильный, так что героиня Оболдиной будто перерастает границы кадра, продолжая свою самостоятельную, вполне полнокровную жизнь где-то там, за рамками отмеренных для внимания зрителя эпизодов.

Кроме того, Оболдина — актриса «с биографией». Теперь это тоже редкость. А между тем именно прожитые годы, накопленный опыт, иными словами — судьба создают ощущение внутренней силы и актерской крупности. У Оболдиной это есть. Она родилась в уральском городке Кыштым, училась в Челябинском институте культуры на режиссера, потом в Москве с мужем Гарольдом Стрелковым жила в интернате для детей-сирот и ставила спектакли для соседей-воспитанников. «Жилье — гримерка размером два метра на три. Ну, правда, в нашем распоряжении были весь зал и сцена, и стол обеденный

«Дети Арбата», режиссер Андрей Эшпай

у нас стоял прямо на сцене». Она в полной мере хлебнула радостей провинциала в столице: «Бывало и так, что на обед — только кофейник бочкового интернатского чая. Иду однажды по Новому Арбату, и слезы катятся по щекам, потому что понимаю, что не могу позволить себе даже мороженого. А жутко хочется. И вдруг объявление на ближайшем здании — требуется уборщица. Я прихожу и говорю: «Кому здесь требуется уборщица? Я очень даже могу». А на самом деле ничего не могла, потому что патологически брезгливая. И для меня стать уборщицей — значит сильно перешагнуть через себя. Ничего, перешагнула»[1].

После окончания РАТИ Оболдину приглашал к себе в театр ее мастер Петр Наумович Фоменко. Но союзу с «Мастерской Петра Фоменко» помешала, пожалуй, склонность актрисы к лидерству. Сама Инга в одном интервью объясняет этот несостоявшийся альянс альтернативой — вместе с мужем-режиссером построить собственный театр. Действительно, представить ее в составе одной из лучших московских трупп, как ни странно, нелегко. Ведь «Мастерская Петра Фоменко» — театр умеренности, театр ансамбля, в котором даже самые яркие краски растворяются в общем сдержанном, безупречно благородном тоне. Оболдина для этой труппы, кажется, слишком избыточна.

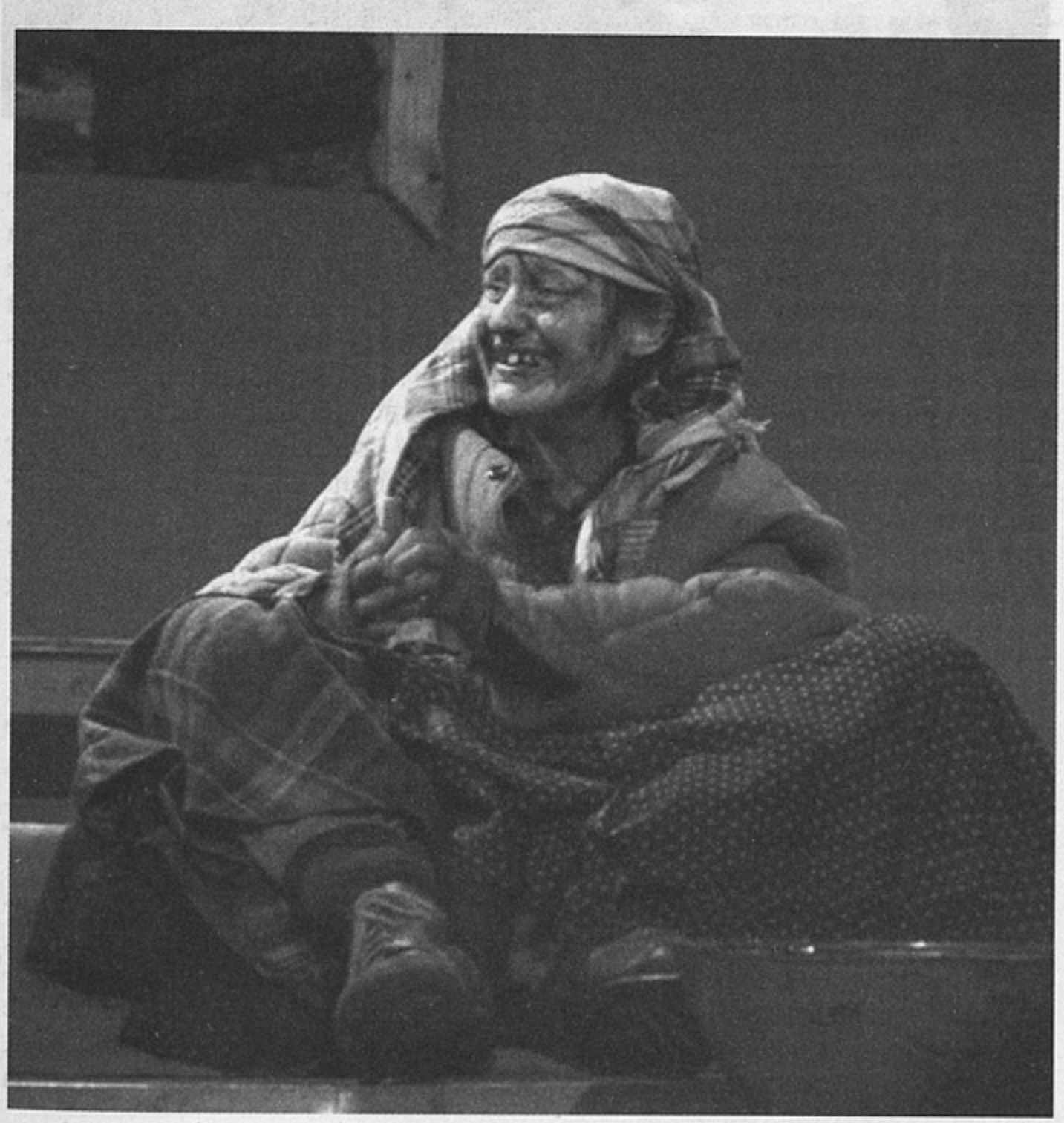
Эту ее чрезмерность (какая-то «тотальная» улыбка, слишком выразительные глаза, слишком крупные черты лица, открытый темперамент) легче всего принять за характерность. Кинорежиссеры обычно так ее и воспринимают, с готовностью отдавая актрисе гротескные роли. И совершают ошибку: гротеск идет Оболдиной лишь в том случае, если постановщик способен предложить ей умный рисунок. Что бывает редко — куда чаще плюс на плюс дает минус. Потому что яркость Оболдиной, ее любовь к крупным штрихам и пластичность, ее склонность к анализу — не свойства характерной актрисы. Это качества примы, героини. Но Оболдина у нас — королева без королевства, и стоит ли удивляться, что те шутовские тряпки, в которые ее рядят

[1] Цит. по: Креатив&Creativity, 2003, № 12, с. 45.

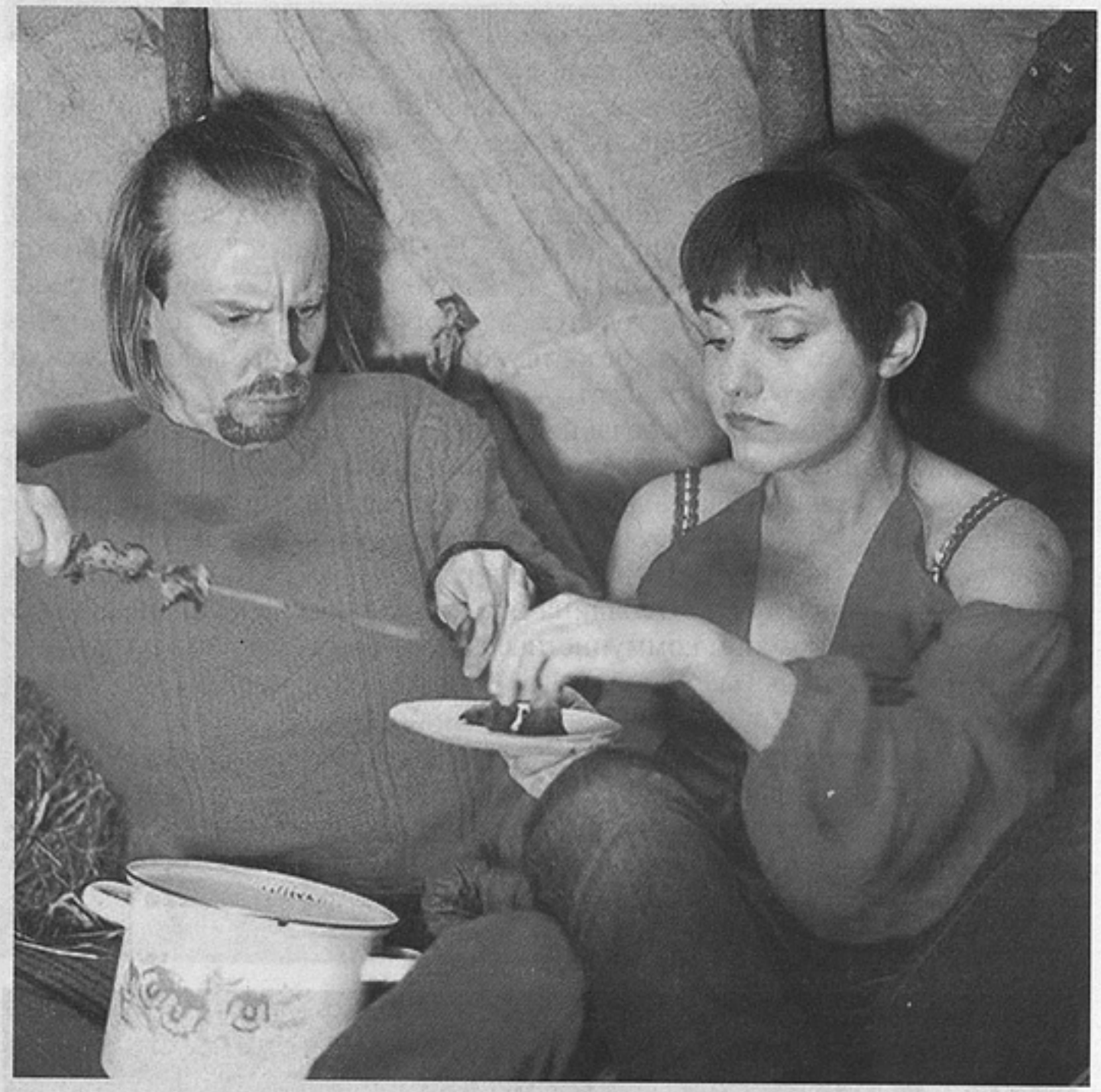
в сериалах «Золотой теленок» (Варвара Лоханкина) или «Доктор Живаго» (Шура Шлезингер), смотрятся на ней неловко. Одежка-то не по размеру.

Собственно, примой Оболдину все последние годы пытается сделать Гарольд Стрелков в своем маленьком театре без постоянной московской прописки. Но, оказывается, одного желания тут мало. Из нескольких поставленных здесь спектаклей полноценной удачей можно назвать лишь один, причем ранний, — «Сахалинскую жену» по пьесе Елены Греминой. У Оболдиной там, кстати, гротескная роль. Она играет старуху гилячку, живущую вместе с каторжниками на Сахалине, грязную, вульгарную, зловещую и трогательную, — и делает это с какой-то безоглядной смелостью, вызывая у публики попеременно то смех, то гримасу отвращения.

Пример того, как участие Оболдиной может перерасти рамки роли и бросить отсвет на всю картину, очевиден в том, как она играет Нину, старшую сестру главной героини в сериале Андрея Эшпая «Дети Арбата». В фильме, перенасыщенном человеческими судьбами, где каждому из молодых героев определен свой крестный путь, Нина — одна из немногих, кто действительно переживает перерождение. Оболдина играет женщину, в которой стойкая уверенность в прекрасном коммунистическом завтра парадоксальным образом сочетается с отчаянным ощущением беды в каждую конкретную минуту жизни. Она не может закрыть глаза на то, что происходит вокруг. Это свойство, вызывающее в душе Нины вечное смятение, и порождает внутреннее напряжение роли — напряжение настоящее, лишенное той поверхностной экзальтации, в которую то и дело впадает Варя — Чулпан Хаматова. В этом образе упертой комсомолки глубокая натура проступает с той же отчетливостью, с какой сквозь маску «синего чулка», которую Нина зачем-то на себя нацепила, видится мудрая и нежная женщина.



«Сахалинская жена», режиссер Гарольд Стрелков. «Стрелковтеатр»



«Мне не больно», режиссер Алексей Балабанов

Кульминацией роли становится одна тихая семейная сцена. Нина с мужем и детьми приезжает с Дальнего Востока, куда она сбежала, спасаясь от ареста, в Москву, в гости к сестре. Дети уложены, сестры сидят в обнимку на подоконнике и говорят о жизни, о любви. Нина счастлива: ее размягченное лицо будто наполнено светом, негромкий голос — нежностью. Странным образом эта сцена, на первый взгляд побочная, как побочна героиня Оболдиной в этой истории о чужой любви, оказывается в сериале едва ли не центральной. В ней столько эмоций, сколько нет ни в одной из коротких встреч главных героев — Вари и Саши. Это минута мира среди катастрофы, момент понимания неотменимой ценности твоей частной жизни даже в самые страшные времена. Именно таких минут годами ждут влюбленные Варя и Саша, но, кажется, так и не обретают их. Нина Инги Оболдиной, сидящая на подоконнике своей московской квартиры, — воплощение их мечты, призрак их собственной жизни, прошедшей мимо, с ними разминувшейся.

В этой сцене хорошо видно еще одно свойство актрисы Инги Оболдиной — ее внутренняя поэтичность. Поэтичность, находящаяся в тайном, но безусловном родстве с народной традицией: в кризисные или счастливые моменты жизни героини Оболдиной иногда начинают говорить нараспев, будто сказку сказывают или заговаривают, убаюкивают себя либо других. Но и это качество Оболдиной режиссеры замечают нечасто или не умеют использовать.

Среди того немногого, что Оболдиной удалось пока сделать в кино, примечателен ее актерский дуэт с Ренатой Литвиновой. Легче всего тут сказать, что если первая воплощает «настоящее», то вторая — имитацию. На самом деле это не так. У Литвиновой тоже есть свое «подлинное». Проявляется оно не в те моменты, когда Рената играет в «женщину до кончиков пальцев», и уж, конечно, не тогда, когда примеряет на себя образ звезды иных эпох. А когда

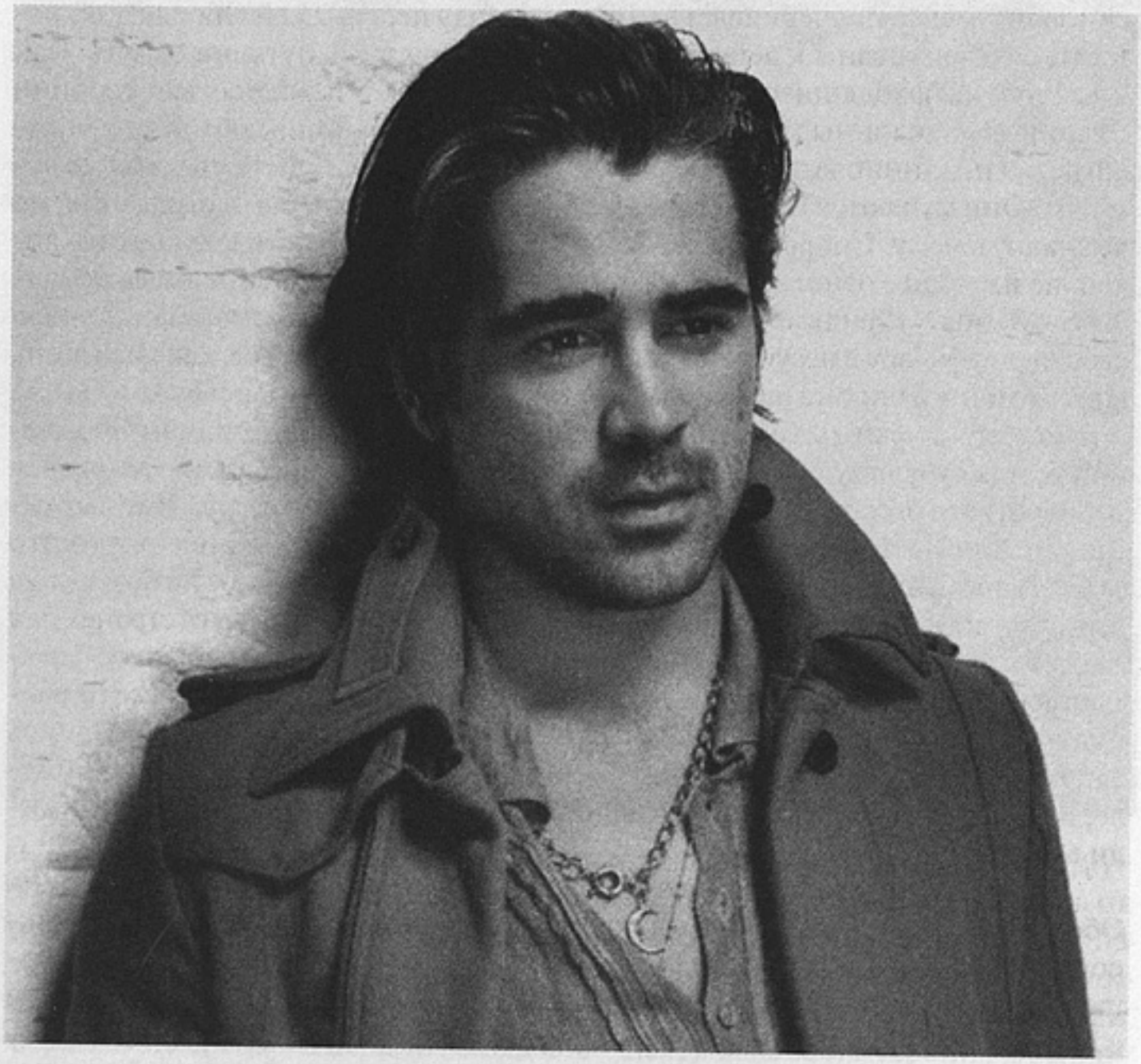
начинает говорить на свою излюбленную тему — о присутствии смерти в любом житейском проявлении, особенно исполненном красоты, когда стремится передать то неумолимое и неуклонное истончение жизни, которое, похоже, она и вправду хорошо чувствует. Все героини Литвиновой — от блистательной хищницы Лины в «Настройщике» до посредственно сыгранной Раневской во мхатовском «Вишневом саде» — знают толк и в Эросе, и в Танатосе, но тянет их больше к последнему.

Это неустойчивое ощущение себя в жизни, характерное для героинь Литвиновой, только подчеркивает земную природу персонажей Оболдиной, которые так прикованы к действительности, что ни вздохнуть, ни охнуть. Как и все люди, находящиеся в сложных отношениях с реальностью, героини Литвиновой склонны к рефлексии, они все про себя понимают. Как и большинство подлинно витальных людей, героини Оболдиной часто себя не сознают. Они мучаются беспрерывно, но неосмысленно. Полны страдания, но не знают почему. Попроси их рассказать о себе — наверняка изрекут нечто дикое, не имеющее отношения к истинному положению вещей. Такова стюардесса Мышка в фильме «Небо. Самолет. Девушка», яростно обвиняющая свою подругу Лару в несуществующих грехах и наставляющая ее, как надо жить. При этом в жизни она разбирается не лучше десятилетнего ребенка — но не потому, что инфантильна, а потому, что отчуждена от себя. Героини Оболдиной всегда существуют «здесь и сейчас», но, кажется, лишь спустя время способны ответить себе на вопрос, отчего поступили так или иначе. Вот и архитектор Аля из фильма Алексея Балабанова «Мне не больно» — что это за странное существо, о котором ее друзья ведут спор, приличнее ли бомжа она выглядит или нет? Расцветающая улыбкой лишь при виде еды, отстраненная от всего, что творится вокруг, Аля то ли так талантлива, что не обращает внимания на других, то ли слишком несчастна. Но, скорее всего, она вовсе не равнодушный человек — просто слегка аутистка; так что, возможно, очнувшись через несколько лет, она заплачет, вспомнив об умершей от лейкемии Натэлле, или засмеется при мысли о том, как все-таки забавно они с друзьями жили в Питере.

Самая же прекрасная из суматошных, запутанных, несчастных героинь Оболдиной, конечно же, Варя в постановке «Вишневого сада» Эймунтаса Някрошюса. Эта Варя издания 2003 года, безусловно, понимает про себя куда больше упомянутых выше киношных персонажей и с самого начала уверена, что с Лопахиным ей никогда не быть — не судьба. К этому обстоятельству она относится вроде бы стоически, но это стоицизм вынужденный, готовый при любом внешнем впечатлении взорваться болью, перейти в стон. Варя — не только молодая женщина, на которой держится дом, она просто домовой какой-то. Согбенная, резкая, с натруженными руками, стремительно перемещающаяся по комнатам в поисках непорядка, который необходимо устранить, в поисках родных или слуг, которых надо приголубить или приструнить. Роль была сыграна Оболдиной в таких точных пропорциях гротеска и лирики, смеха и трагедии, внутренней наполненности и яркой внешней формы, что стала, пожалуй, самым значительным открытием этой буквально нашпигованной звездами постановки. Во многом именно встреча с Някрошюсом открыла нам подлинную Оболдину — такую, какой она может быть, какой она быть должна. В ее жизни крайне мало таких встреч — надо ли говорить, что они остро необходимы? Ведь только тогда прима наконец-то сможет выйти из тени.

НИНА ЦЫРКУН

Американский герой



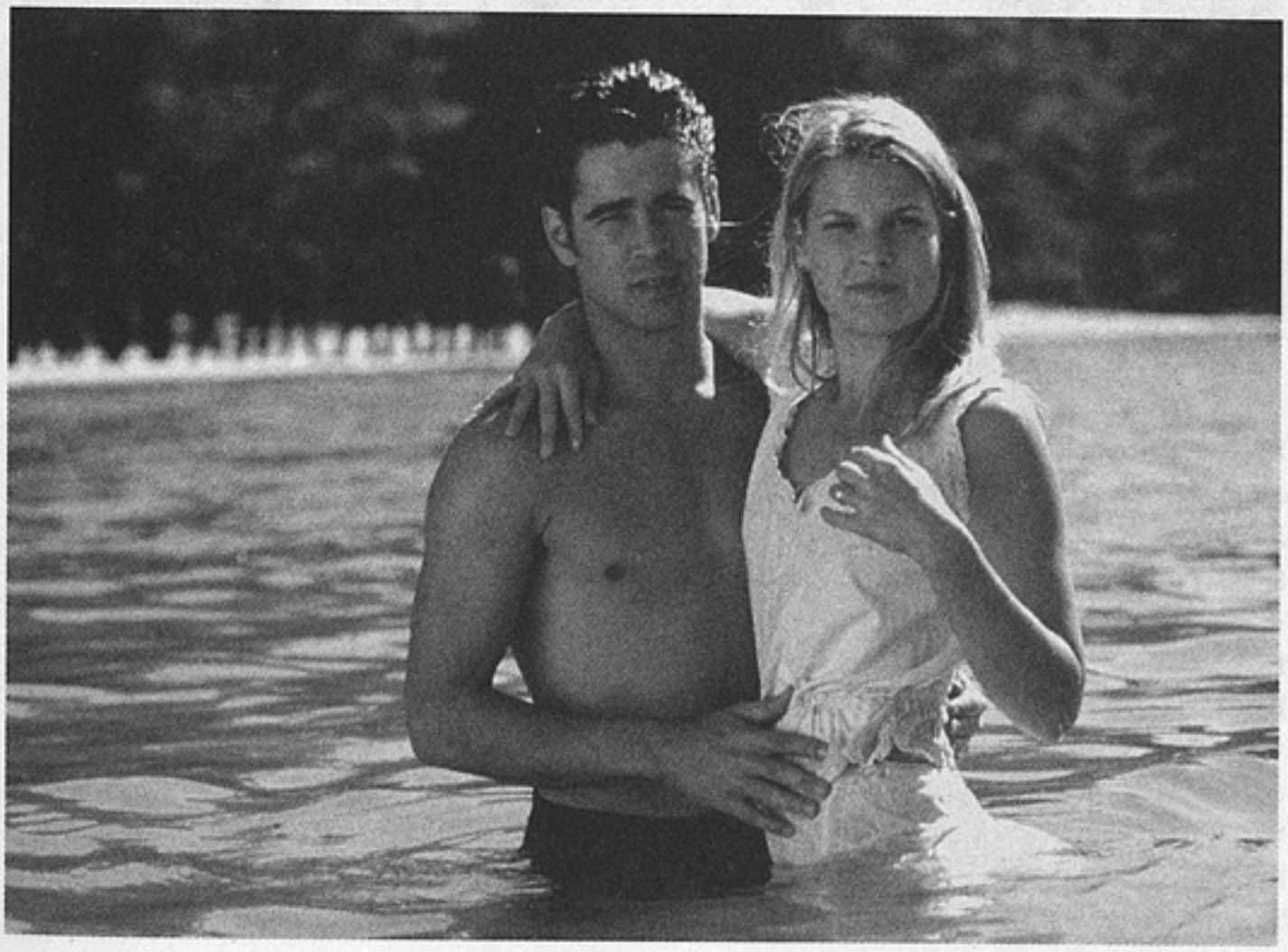
Колин Фаррелл

Сериал 80-х годов «Полиция Майами. Отдел нравов» шел на американских экранах пять сезонов и оказал огромное влияние не только на телевидение, но и чуть ли не на всю культурную сферу страны, изменив облик американского мужчины. Можно, пожалуй, сказать, что, добавив в стереотипный образ полицейского черты плейбоя, он внес увесистый вклад в создание нового типа — метросексуала. Майкл Манн, конечно же решился делать фильм по мотивам столь успешного сериала лишь потому, что участвовал в создании телевизионной «Полиции». Естественно, актеров на роли фэбээровцев, внедрившихся в банду наркоторговцев, ему пришлось взять других, помоложе. В том, что одним из них стал Колин Фаррелл, есть своя логика. Во-первых, достаточно вспомнить, что именно он сыграл легендарного персонажа фронтира Джесси Джеймса в вестерне Леса Мейфилда «Американские герои», а также юриста-лейтенанта в «Войне Харта» Грегори Хоблита, фэбээровца в «Рекруте» Роджера Доналдсона, детектива в «Особом мнении» Стивена Спилберга и спецназовца в «Спецназе» Кларка Джонсона. Стало быть, он застолбил себе место в той части голливудского пантеона, где сосредоточились стопроцентные американцы. Во-вторых, его наделавший изрядного шума бисексуальный Александр Македонский в костюмном боевике Оливера Стоуна «Александр» добавил к имиджу актера ту толику актуальной эротической двойственности, которая соответствует модному типажу метросексуала, а также и новейшей вер-

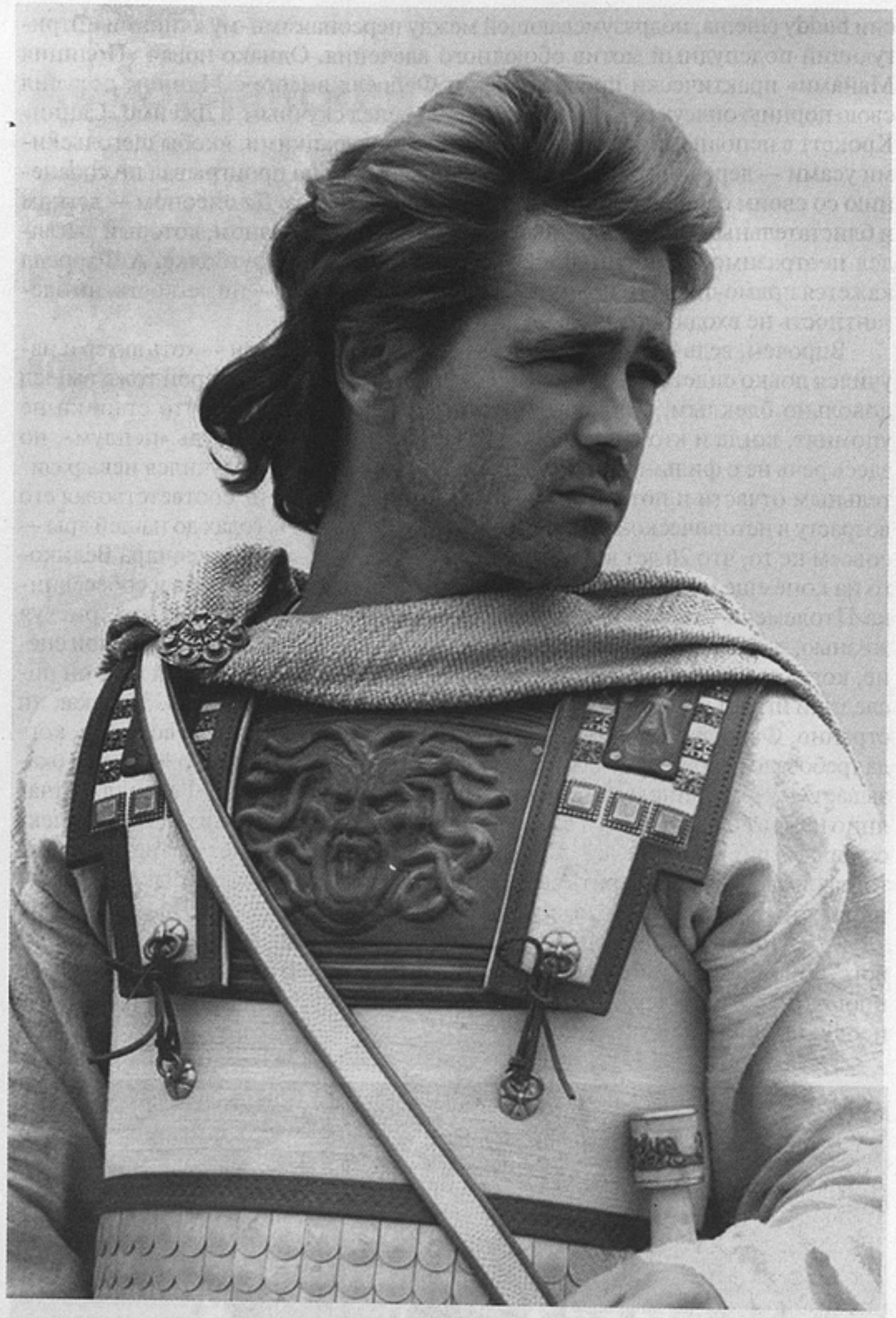
сии buddy cinema, подразумевающей между персонажами-мужчинами интригующий подспудный мотив обоюдного влечения. Однако новая «Полиция Майами» практически провалилась, и Фаррелл вместе с Манном получил свою порцию оплеух от критиков. Фильм вышел скучным, а Джеймс «Санни» Крокетт в исполнении Фаррелла с какими-то дурацкими, якобы щегольскими усами — деревянным и унылым. Фаррелл сильно проигрывал по сравнению со своим сериальным предшественником Доном Джонсоном — легким и блистательным, прирожденным донжуаном и бонвиваном, который выглядел неотразимо элегантным в своих черных очках и футболке. А Фаррелл кажется прямо-таки его полной противоположностью — ни легкость, ни элегантность не входят в каталог его достоинств.

Впрочем, ведь и его Александра похвалами не осыпали — хоть актер и научился ловко сидеть в седле и владеть мечом, знаменитый герой тоже вышел довольно блеклым. (Справедливости ради надо заметить, что старики не упомнят, когда и кто в последний раз похвалил какой-нибудь «пеплум», но здесь речь не о фильме в целом.) Возможно, Александр получился невыразительным отчасти и потому, что ровесник своего героя не соответствовал его возрасту в исторической перспективе, ибо 26 лет в 330-х годах до нашей эры — совсем не то, что 26 лет в XXI веке. Так или иначе, в его Александра Великого на коне еще можно было поверить, но в ученика Аристотеля и собеседника Птолемея — никак нет. Надо отдать актеру должное — он сам, рискуя жизнью, падал навзничь со своего раненого Буцефала в самой эффектной сцене, когда его атаковал индус на слоне. И, конечно, не он первый и не он последний играет юность как наивную туповатость и неуклюжесть. Зато, как ни странно, Фарреллу совсем неплохо удался Александр в зрелом возрасте, когда требовалось показать сильные эмоции — в тех эпизодах, где войско царя оказывает ему неповиновение, не желая продолжать поход. Тут Фаррелл и отчаянно кричит с надрывом, и слезы у него натурально льются из глаз. Да, Александра жалко, но вот беда — харизмы у царя-завоевателя нет как нет, а чем же тогда он заставлял поверить себе тысячи людей? И идти за ним дальше на юг или восток зрителю тоже не захотелось бы.

А в «Полиции Майами» Фаррелл не сумел овладеть набором качеств нового американца, ибо пребывает в некоем романтическом голливудском прошлом, которое держит его, как в тисках, несмотря на всю его ирландскую необузданность и неукротимость.



«Американские герои», режиссер Лес Мейфилд



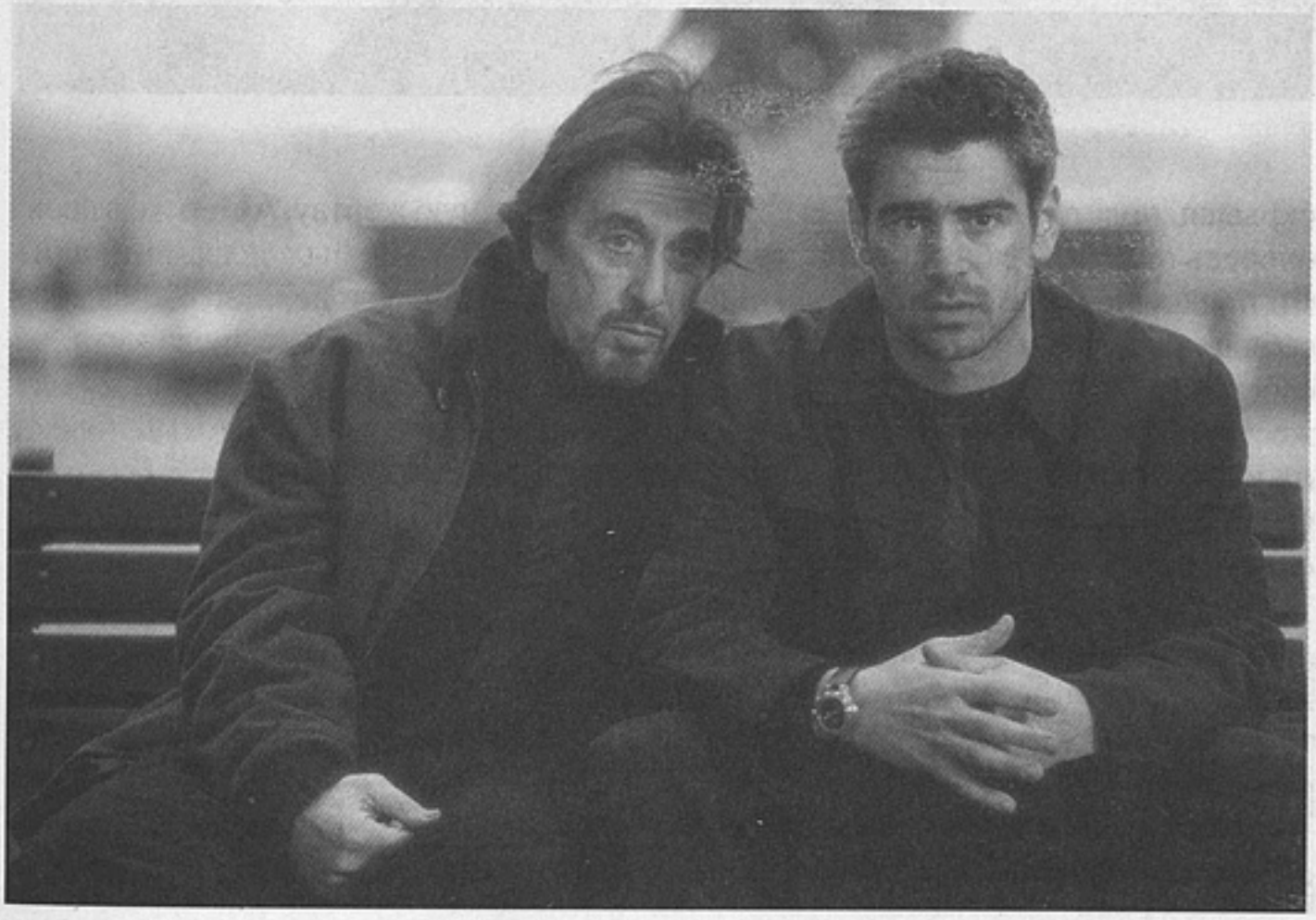
«Александр», режиссер Оливер Стоун

Он стал актером, потому что подростком мучился бессонницей — и это при том, что к вечеру безмерно уставал после тренировок на футбольном поле или репетиций в танц-классе. То есть не то чтобы мучился — это родители так говорили, а Колин спокойненько читал по ночам книжки и засыпал к утру. Читал, пока не обнаружил, что его старшая сестра Кэтрин тоже не спит ночами, только ей приходится отчаянно бороться со сном, и она идет на это, потому что ночами по телевизору показывали старое кино. Отныне Колин стал вместе с ней смотреть телевизор. Он и раньше любил кино, даже гордился тем, что родился до «Звездных войн» и потому вся история кино проходила на его глазах — и все следующие серии «Войн», и «Индиана Джонс». Но оказалось, что это еще не вся история, и до того тоже снимали кино, хоть и черно-белое, но очень даже неплохое. Например, вестерны. Колин в детстве играл с ребятами в индейцев и ковбоев, а поскольку второе его имя — Джеймс, то в играх

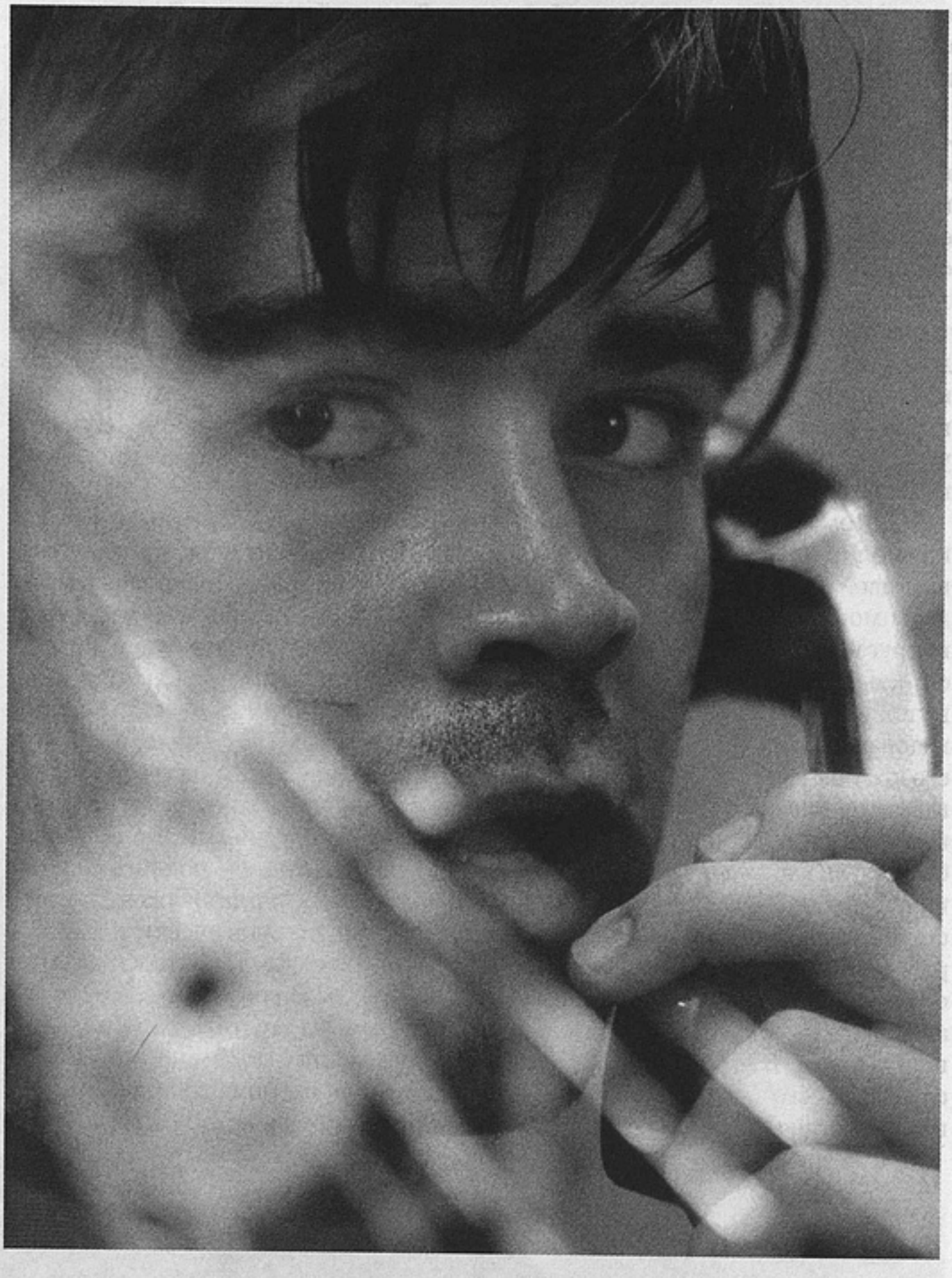
его назначали благородным разбойником Джесси Джеймсом. Он тогда имел смутное представление об этом парне, а из старых вестернов узнал всю подноготную. И по-американски научился говорить не хуже Джона Уэйна.

В семнадцать лет по совету сестры он поступил в драматическую школу «Гайети», куда съезжались абитуриенты со всей Ирландии. А уже через несколько месяцев его пригласили на телевидение, и с учебой было покончено. У него появилась надежная работа и свой агент. Агенту удалось назначить своему подопечному встречу с Джоэлом Шумахером, который в тот момент собирался поставить что-нибудь необременительно-малобюджетное. Лохматый суматошный ирландец напомнил режиссеру юного Пола Ньюмена в вестерне «Люк — холодная рука» и молодого Джека Николсона в «Полете над гнездом кукушки». И тот получил роль в «Стране тигров» — рекрута из Техаса, в одиночку противостоящего на тренировочной базе дуболому-сержанту перед отправкой во Вьетнам. Пока шли съемки «Страны тигров» Шумахер утвердил Фаррелла на главную роль следующего своего фильма — психологического триллера «Телефонная будка».

В этом втором их фильме Фаррелл изобразил очень узнаваемую фигуру, каких полно не только в Нью-Йорке. Успешный пресс-агент Стью протанцовывает свой путь по Бродвею, небрежно и в то же время деловито болтая сразу по двум мобильникам, неколебимо уверенный в том, что весь мир вращается вокруг него. А через считанные минуты этот шикарный парень будет дергаться, как паяц на ниточке по мановению руки невидимого кукловода, стоя в стеклянной телефонной будке. Повинуясь чужим приказам, он будет исповедоваться перед всем миром, признаваясь в супружеской измене, в том, что его костюм за две тысячи долларов — такая же дешевка, как он сам. На наших глазах из золотого мальчика Стью превращается в тварь дрожащую, испытывая жуткий, первобытный страх. Он ощущает себя насекомым, приколотым булавкой к картонке, чувствует весь ужас быть подопытным — под взглядом невидимого наблюдателя. Эту метаморфозу Фаррелл, на протяжении всего фильма оставаясь прикованным к месту, передал психологически точно, заразив зрителей собственной клаустрофобией. Возможно, его актерский успех объяснялся тем, что в самой картине не было никаких социальных или социально-психологических наводок, проясняющих смысл действий таинственного шантажиста. В этом заключалось самое существенное достоинство фильма, оставляющего зрителя в растерянности от иррациональной необоримости невидимого, как радиация, зла. Источник угрозы остался неуловленным, враг



«Рекрут», режиссер Роджер Доналдсон



«Телефонная будка», режиссер Джоэл Шумахер

скрылся, подставив вместо себя случайную и невинную жертву. Актер же в свою очередь оказался в ситуации абсолютной свободы, он не был связан никакими предсуществующими рамками и образцами и, по сути дела, играл самого себя в предлагаемых обстоятельствах. В финале, выйдя, как из чрева кита, из своего стеклянного гроба, испытав страх перед лицом выпущенной на свободу жестокости, пройдя через экстатический ужас беззащитного, голого человека на краю бездны, словом, пережив абсолютный, безусловный «страх божий», Стью переродился, стал «новым Адамом», который тем не менее обречен очень скоро возместить то, что потерял, обрасти прежней блестящей шелухой.

Успех Фаррелла в роли Стью был обеспечен тем, что эта история строилась на уровне не чувств, а инстинктов, которые требовали для своего выражения «размашистости» и не нуждались в тщательной отделке. Актеру достаточно было «завестись», отпустить на волю эмоции — дальше все шло как бы само собой.

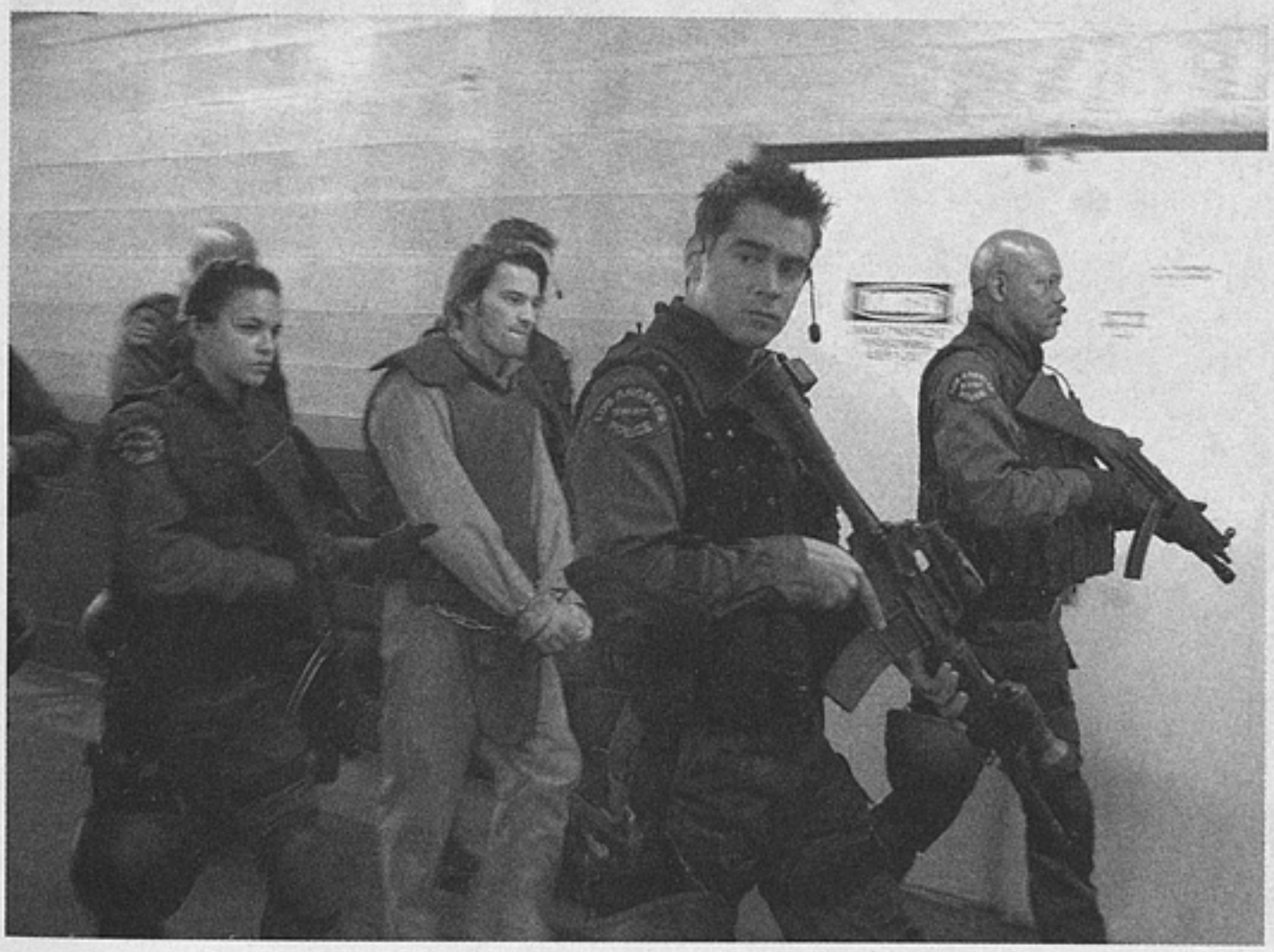
Надо сказать, что Шумахер, хоть и обещал эту роль Фарреллу, все же на старте засомневался и для страховки предложил ее «каучуковому» Джиму

Керри. К счастью для Колина, тот отказался. «Телефонная будка» стала для Фаррелла не только новым шагом в профессии, она помогла ему повзрослеть и по-новому увидеть мир вокруг себя. Экранное время почти совпадало с реальным, и на полтора часа мир для Стью, да и для самого Фаррелла, сузился до телефонной будки. Колин понял, что за считанные минуты можно заново прожить всю жизнь и много про нее понять.

Фаррелл привык к экстремальным условиям работы еще на «Стране тигров», снимавшейся на заброшенной авиабазе с удобствами во дворе и нарядами на походной кухне, и на «Американских героях», все два месяца снимавшихся на сорокаградусной жаре. Успех новичка в «Стране тигров» взбудоражил Голливуд; бостонские кинокритики назвали Фаррелла лучшим актером года. А самое главное — ему, ирландцу, предложили в вестерне «Американские герои» роль Джесси Джеймса, одного из самых легендарных американских героев, «плохого хорошего парня», человека «жестокой руки и нежного сердца», который грабит банки, чтобы отнять деньги у богатых и отдать бедным, но находит в себе силы вовремя остановиться да гибнет из-за предательства. Конечно, реальный Джесси Джеймс наверняка не слишком походил на свой мифический фольклорный образ, но это не имеет никакого значения. Кино про него снимали в Голливуде двадцать пять раз, но впервые доверили роль иностранцу. Полтора месяца Фаррелл провел на ранчо, обучаясь верховой езде, и каждый раз, когда режиссер это разрешал, сам выполнял опасные трюки на съемках.

Ну а «Будку» снимали, что называется, не сходя с места. Камера почти не выключалась, Фаррелл не выходил из проклятой будки, а ему еще надо было думать если не о сверхзадаче (трудно сказать, успел ли он познакомиться с основами работы актера над собой за время учебы в драматической школе), то, во всяком случае, о том, какая психологическая перемена (постепенно) происходит с его героем, пока он лихорадочно пытается спасти свою жизнь, и как распределить на этом пути актерские силы. Он выкуривал по пять пачек сигарет в день, голова шла кругом, нервы были на пределе, но все это недаром. Колин вынес для себя важный урок: «Снайпер, взявший на мушку Стью, в конечном итоге оказал ему громадную услугу. Заставил думать о том, кто же он есть, заставил его измениться». Вместе с ним изменился и сам Колин Фаррелл.

И главное, он расширил свой человеческий и, соответственно, актерский диапазон. Ему доверили роль, которая не вписывалась в представления об этом



«Спецназ», режиссер Кларк Джонсон

темпераментном, но все же мелковатом ирландском парне. Теперь же, почти одновременно с ролью Санни Крокета в «Полиции Майами», он сыграл писателя Артуро Бандини в мелодраме Роберта Тауна «Спроси у пыли» по роману Джона Фанте, писателя сродни Чарлзу Буковски (они и печатались оба в одном издательстве Black Sparrow, Буковски даже называл его своим богом). Это фильм об одиночестве талантливого писателя, который еще не завоевал славы, которого гложет и его талант, и его происхождение. Действие разворачивается во времена Великой депрессии, когда никакой политкорректности еще и в помине не было, зато национальная рознь была вполне ощутимой, а Артуро родился италоамериканцем и к тому же бедным. Он, по сути

«Спроси у пыли», режиссер Роберт Таун

дела, «человек из подполья», страдающий от своих неврозов, пытающийся лечить их известным способом — с помощью виски — и выбирающий себе в подружки девушку, рядом с которой не сможет чувствовать себя униженным. Впрочем, любовь с мексиканкой Камиллой (или с партнершей по фильму Сальмой Хайек) у Фаррелла получилась не очень — так же, как раньше она не получилась у него с Роксаной (Росарио Доусон) в «Александре», как не вышла с Изабеллой (Гун Ли) в «Полиции Майами» (подростково-пытливый взгляд с ног до головы, потом сразу якобы восхищение и легкий прищур — знак подавляемого желания, и все это будто в монтажной нарезке без всяких переходов). Зато в «Спроси у пыли» у Фаррелла — несмотря на его хлещущую через край энергетику — получилось сыграть раннюю усталость, тоску и преждевременное старение, чем, кстати, он раньше одарил и Александра. Больше того, ему удалось передать сладость в той горечи одиночества, которая, видимо, сделала эти годы самыми счастливыми в жизни Бандини.

Беда, однако, в том, что Таун делал «фильм настроения», где важны полутона, мимолетные жесты, подтекст, а Фаррелл умеет лишь жирно класть мазки «маслом». К примеру — опрокинуть с досады на столик в кафе чашку кофе, за который уплачен последний четвертак, или швырнуть в пыль только что вышедшую из печати книжку, как последнюю дань умершей возлюбленной. К счастью, режиссер не ставил перед ним задачи показать пресловутые муки творчества; Фаррелл — Бандини лишь исправно стучит на машинке да тоскливо смотрит на переполненную пепельницу, и этих знаков писательского труда вполне хватает.

Все же напрасно Фаррелл не закончил обучение в актерской школе. Его технический арсенал чрезвычайно скуден; он может дать эмоцию, но не умеет изобразить чувство. Брови «домиком», дрожащие губы, слеза — вот все, что у него есть для выражения и скорби, и сожаления, и растерянности, и любовного томления. А в его темно-карих, почти черных глазах и вовсе ничего не прочесть. Техника могла бы выручить там, где ситуация не позволяет ему играть самого себя или изображать неведомое чувство, но ее, увы, почти нет. И тем не менее Колин Фаррелл — один из самых востребованных актеров своего поколения (к своим тридцати годам он снялся в полутора десятках фильмов), причем снимается не дома, в провинциальной Ирландии, а в Голливуде. И это, кстати, существенно. Возможно, не только Шумахер увидел в нем молодых Ньюмена и Николсона, но и простые американцы видят в этом иностранце нового Джеймса Дина или Марлона Брандо — бунтаря без причины, крутого парня, начисто лишенного гламурного блеска и совсем им не озабоченного. Он вызывающе самоуверен в своем декларативном плебействе и уже одним этим заставляет других поверить в себя. Его партнерами были суперзвезды, но герои уже вчерашнего дня — Аль Пачино, Брюс Уиллис, Том Круз, которого он благодаря своей темпераментности переиграл в «Особом мнении».

Колин Фаррелл недостаточно изощрен для европейского кино, а вот для американского, видно, в самый раз. Не случайно изощренного Джонни Деппа (он, между прочим, был первым кандидатом на роль Бандини) как-то незаметно вытеснили на амплуа романтического пирата. Но если в Колине Фаррелле чего-то и нет, то зато в избытке витальность, а его внешний облик — коренастая мужиковатая фигура, густая растительность на лице и груди, огненные глаза — на сегодня «уходящая натура». Похоже, засилье маньеризма слишком утонченных мужчин свидетельствует о том, что «кончается искусство»; естественно, тогда оно на сцену шлет раба: парня почти «с улицы» с очевидными вторичными половыми признаками — как залог того, что жизнь в очередной раз победила каким-то неизвестным нам способом.

РАЗБОРЫ

6. FESTIVAL DES MITTEL- UND OSTEUROPÄISCHEN FILMS
WIESBADEN 05.04. BIS 11.04. 2006
goEast

ЕЛЕНА СТИШОВА

Лицом к реальности

ВИСБАДЕН-2006

Если вы хотите представить себе, что происходит в кинематографиях Восточной Европы, исчезнувших из поля зрения вследствие геополитических пертурбаций в зоне бывшего соцлагеря, рекомендую отправиться в Висбаден, где ежегодно в начале апреля проводится международный кинофестиваль, ориентированный как раз на этот сегмент европейского кинопроцесса. Концепция фестиваля, родившегося на рубеже столетий, в 2001 году, исчерпывающе выражена в названии-слогане «goEast» («Идем на Восток»): он четко очертил избранную нишу. Педантичное следование своей идее довольно быстро принесло вновь рожденному киносмотру репутацию раритетного в фестивальном движении проекта. Его исключительность подчеркивается еще и академическими амбициями. По сути дела, «goEast» фукционирует как фестиваль-симпозиум и таковым был задуман, так как проект возник в Немецком институте кино во Франкфурте-на-Майне и курировала его директор института Клаудиа Диллманн, взявшая на себя обязанности еще и директора фестиваля в годы его становления. Первый симпозиум был посвящен образам Кавказа в советском кино, о чем наш журнал в свое время писал, оценив актуальность подобной проблематики: дело было пару лет спустя после того, как Россия возобновила военные действия в Чечне[1].

Этой темой в самый бы раз озаботиться российским интеллектуалам. Но так уж повелось, и есть в этой «заведенке» что-то неизъяснимо иррациональное, что мы не глядя уступаем наши кровные темы западным коллегам. О приоритете и мысли нет. То ли мы такие ленивые, то ли такие безразмерно щедрые: нате, мол, владейте, у нас всего много. Еще до того как наша кинокритика призадумалась о том, что рынок всерьез угрожает авторскому кино, что традиционные ценности отечественного киноискусства («духовка») маргинализируются на глазах, нашу новую реальность проблематизировали американские слависты из Питсбурга и созвали международный симпозиум в мае 2003 года[2]. В апреле нынешнего года, на VI фестивале в Висбадене, сакраментальные успехи российского коммерческого кино, заставившие Голливуд сделать стойку и искать партнерства с российскими кинематографистами, на очередном симпозиуме были поставлены в исторический контекст советского и постсоветского кинопроцесса и — параллельно — в контекст развития массовой культуры, феномена XX века. Симпозиум сопровождался замечательной по подбору ретроспективой «Русские ответы Голливуду» (селекция Вла-

[1] См.: «Искусство кино», 2002, № 1.

[2] См.: «Профит и профитизм?» — «Искусство кино», 2005, № 3.

димира Дмитриева и Ханса Иоахима Шлегеля). К примеру, «Кащей Бессмертный» Александра Роу был впервые интерпретирован как фэнтези, остроумно цитирующее и пародирующее советскую и мировую киноклассику.

Спору нет, на радостях каких только дискуссий ни заводили на родных просторах вокруг отечественных блокбастеров, да только никто не додумался придать обсуждению научно-аналитический характер. И поговорить об этом чуде-юде без гнева и пристрастия, что нам глубоко не свойственно. В Висбадене аналитический доклад сделал историк кино наш друг Ханс Шлегель, показавший, что и во времена самой ожесточенной борьбы двух идеологий руководство советского кино неоднократно пыталось — и не без успеха — догнать и перегнать Голливуд, используя его же стратегии.

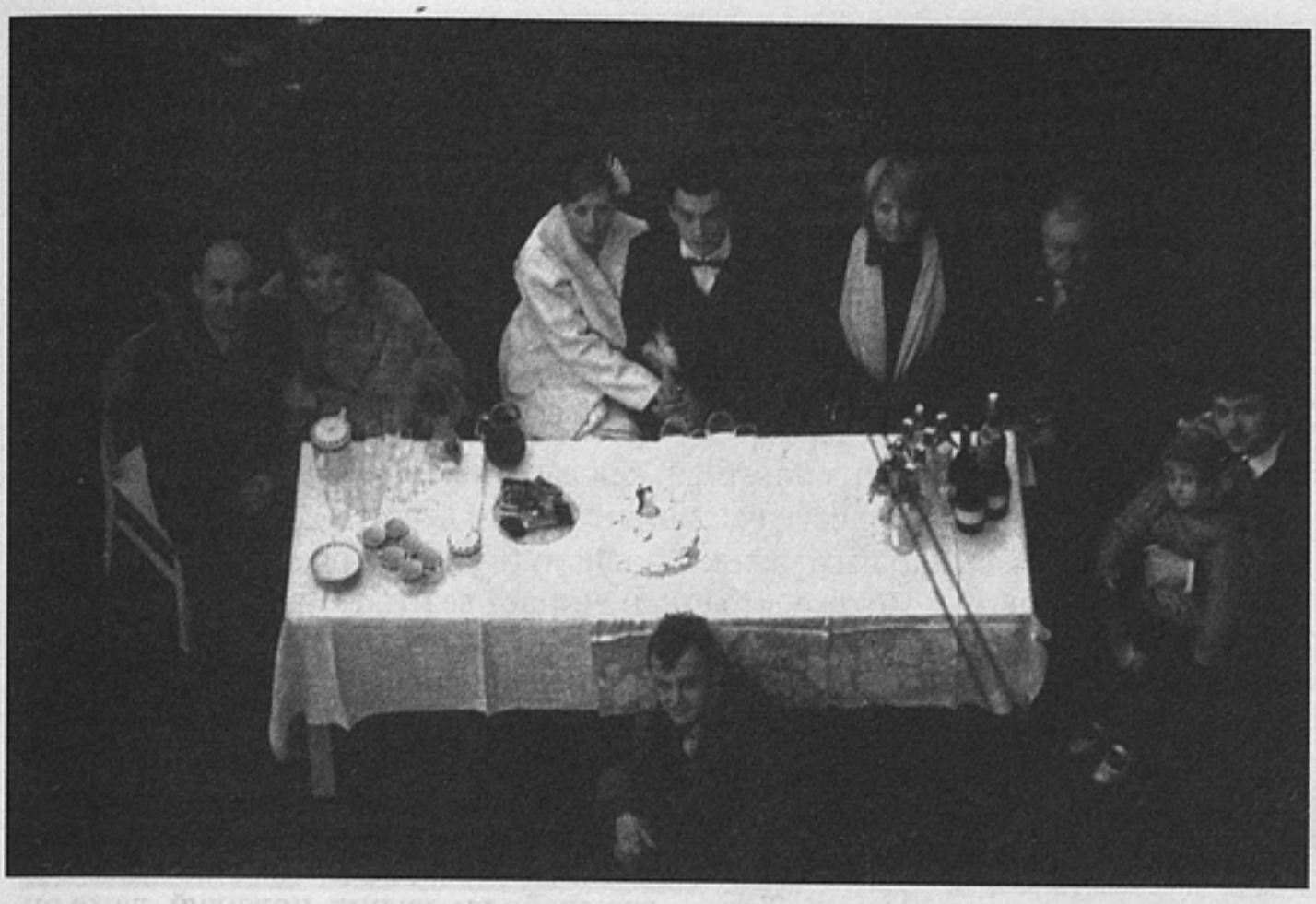
Клаудиа Диллманн и Розалинда Саторти (Берлинский институт восточноевропейских исследований) в своих рефератах предложили радикальные концепции мейнстрима как чистой коммерции, рассчитанной на развлечение массового зрителя и извлечение прибыли. (Обе докладчицы толкуют мейнстрим как частный случай масскульта, в то время как у нас понятие «мейнстрим» все-таки не тождественно масскульту.) «Это компенсация утраченного мира, эрзац, который должен отвлекать массы от серых будней, манипулировать их сознанием» (Клаудиа Диллманн). Розалинда Саторти констатировала, что противостояние между элитарной и массовой культурой, обострившееся в России в 60-е годы прошлого столетия, актуально по сей день. В назидание нашим максималистам она процитировала культуролога Бориса Гройса: «Нужно исходить из того, что массовая культура победила на всех уровнях и высокую культуру мы можем сохранить только на уровне анализа масскульта».

Оптимист Кирилл Разлогов оставил интеллектуалам надежду. Да, он согласен с тем, что в течение XX века парадигма развития культуры радикально сменилась — от просветительской к развлекательной. Однако, убежден он, высокая культура никуда не девается — просто меняет свое место. Сегодня она стала субкультурой. «А катастрофа для элиты заключается в том, что высокая культура перестала командовать».

Приглашенных в Висбаден писателя Виктора Ерофеева, практиков нашего кино продюсера Сергея Сельянова и главу департамента кино Федерального агентства по культуре и кинематографии Сергея Лазарука слушали, как оракулов. И было что послушать. Ерофеев, окрестивший свое устное эссе «Блокбастером русской души», оказался на удивление прекраснодушен в общих оценках ситуации («гуманистический заряд остался в нашем кино»), зато в конкретных оценках угадывался отвязный автор «Поминок по советской литературе» («российский блокбастер — монстр, инородный на нашем культурном фоне»; «9 рота» — реваншистская форма тоски по империи» и т.п.). Сергей Лазарук как на духу рассказал про тактику и стратегию департамента кино, не утаив главную — но печальную — новость: о новой системе госзаказа (авторитаризм подкрался незаметно и в наш огород!)

А Сельянов, как всегда, восхитил нетривиальным подходом к оценке сложившихся в кино обстоятельств: раскрыл механизм вымывания из репертуара неблокбастеров. («Хорошее кино не может полноценно существовать в кинопроцессе без предварительной раскрутки».) При этом Сельянов уверен, что хороший фильм найдет дорогу к зрителю и без рекламного бюджета. Возможно, последнее относится к нашим национальным особенностям, и это нас спасает — в данном случае уж точно.

Показывать премьеры и только премьеры в официальном конкурсе — обязанность и прерогатива фестивалей класса «А». Висбаденский «goEast» — фестиваль маленький да удаленький. Он не гоняется за журавлем в небе, но крепко держит синицу в руках. Помимо географического принципа отбора столь же важен другой критерий: здесь предпочитают фильмы, рефлектирующие новую реальность в странах Восточной Европы и еще восточнее. Как правило, в Висбадене собираются малобюджетные проекты без претензий



«Великолепный полдень», режиссер Пжемислав Войцешек

«Город солнца», режиссер Мартин Шулик

потрясти мир и заработать кучу денег. Зато они берут на себя миссию познать новую реальность, по крайней мере, описать ее, что особенно ценно в ситуации, когда транснациональный кинематограф, следуя своим имманентным законам, по определению не может быть «секретарем общества». Глобальный процесс захватил и наши просторы. Российский кинематограф на гребне рыночных подвигов проявляет себя как клинический социопат, с удовольствием забыв (или вытеснив?) свои корневые традиции. В отличие от некогда братских кинематографий Восточной Европы, сохранивших вкус к социальной проблематике сегодняшнего дня. Маленький пример: в числе десяти игровых конкурсных фильмов только два были обращены в прошлое — российские «Гарпастум» и «Полумгла». Разумеется, все составы жюри руководствовались художественными, а не тематическим критериями. И Алексей Герман-младший, чьи герои — футбольные фанаты умудрились не заметить эпоху социальных потрясений в предреволюционной России, получил приз за лучшую режиссуру.

Зато конкурсные фильмы из Болгарии, Венгрии, Румынии, Словении, Словакии, Сербии представили материал самой что ни на есть актуальной современности. Сюжеты, как правило, житейские, но за ними отчетливо проступает социальный контекст, в котором живет отпущенная на все четыре стороны страна имярек. В данном случае — Словения. Вот вам типичнейшая семейная история: муж теряет работу инженера, потому что фабрика закрыта. Кормит семью жена, получившая секретарское место в какой-то небедной фирме. Глава семьи педантично наведывается на биржу труда. Все бесполезно. Еще хуже, что он начинает подозревать жену в измене. И ненапрасно. В один прекрасный день жена забирает дочь-отроковицу и уходит к своему шефу. Всё. Он топчется по квартире, не понимая, как жить дальше. Пытается повеситься. По счастью, его спасает соседка, заглянувшая в квартиру в тот роковой момент, когда он уже было изготовился повиснуть на люстре. Брошенный муж остался жить и не зря. Потому что ему начинает везти. Как-то, выйдя из дому, он застает взволнованных соседей, испуганных утечкой газа. Он смело подходит к коллектору, что-то там химичит, и пожалуйста — всё о'кей. От избытка чувств соседи вручают ему бразды правления и умоляют стать главным инженером дома. Ура, он востребован, и он счастлив. И даже пытается наладить личную жизнь.

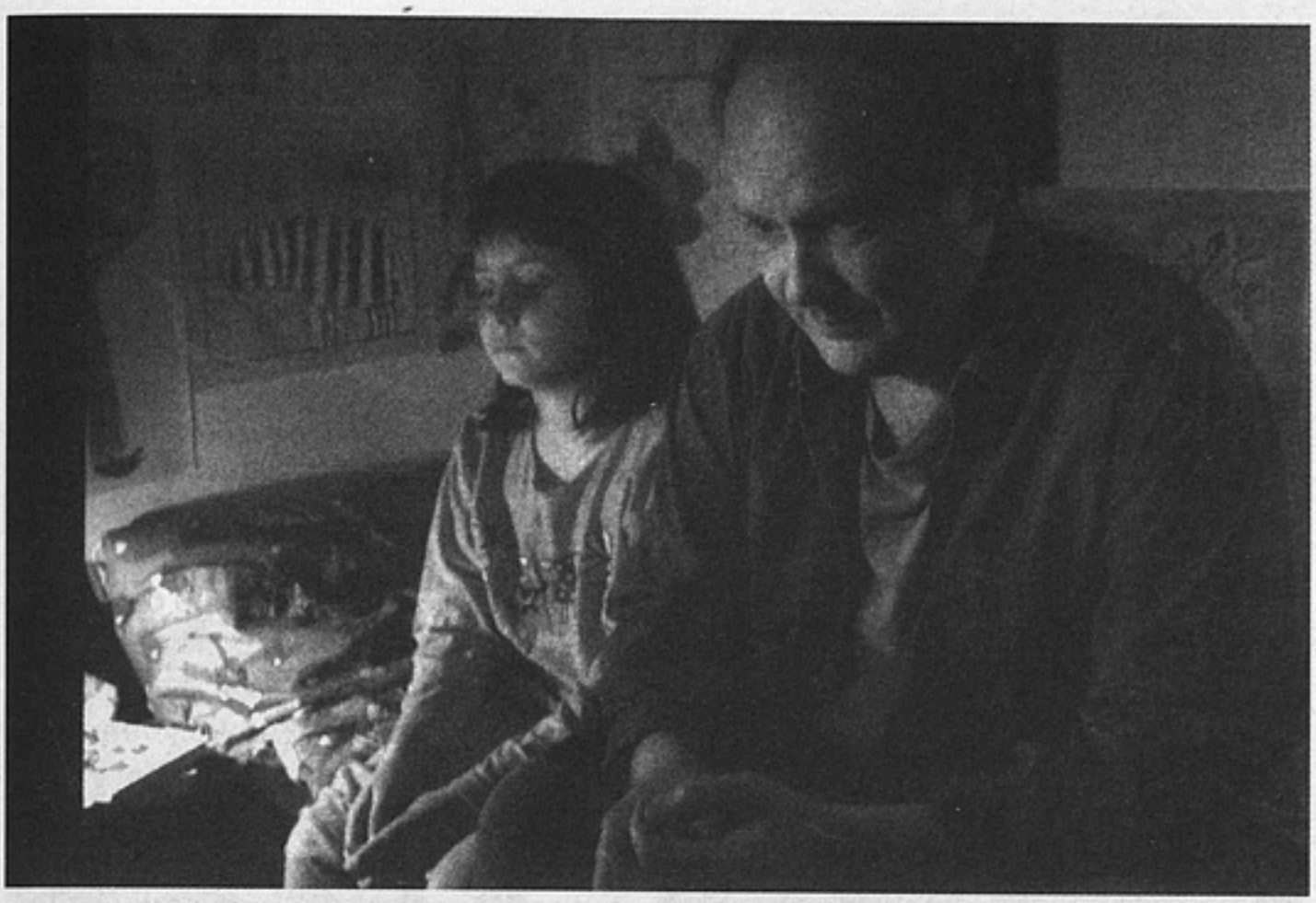
Режиссер Дамиан Козоле тактично использует трагикомические обертоны, отчего грустный фильм «Труд — это свобода» звучит, пожалуй, даже оптимистически. Это не парадокс, а мирочувствие. Европейское кино оставляет надежду своим зрителям, ибо любовь к жизни и вера в жизнь, какие бы коленца она ни выкидывала, — архетипическая основа европейской ментальности, восходящая к религиозной нравственности, глубоко пропахавшей это общество.

Вот еще пример, теперь уже словацкий, — картина «Город солнца» Мартина Шулика, известного своей приверженностью фольклорно-сказочным мотивам, эстетике поэтического кино. «Город солнца» — жесткая социальная драма, в первых кадрах напоминающая «Магнитные бури» Вадима Абдрашитова. Но только в первых кадрах, где мы становимся свидетелями обычной по нашим временам процедуры: завод покупают иностранные инвесторы, и все рабочие становятся безработными. А далее ощутимы реминисценции английской социальной комедии а-ля Кен Лоуч. Название же — «Город солнца» — ироническая авторская отмашка в сторону социалистов-утопистов, в свое время легкомысленно обещавших человечеству идеальное общество, свободу, равенство и братство.

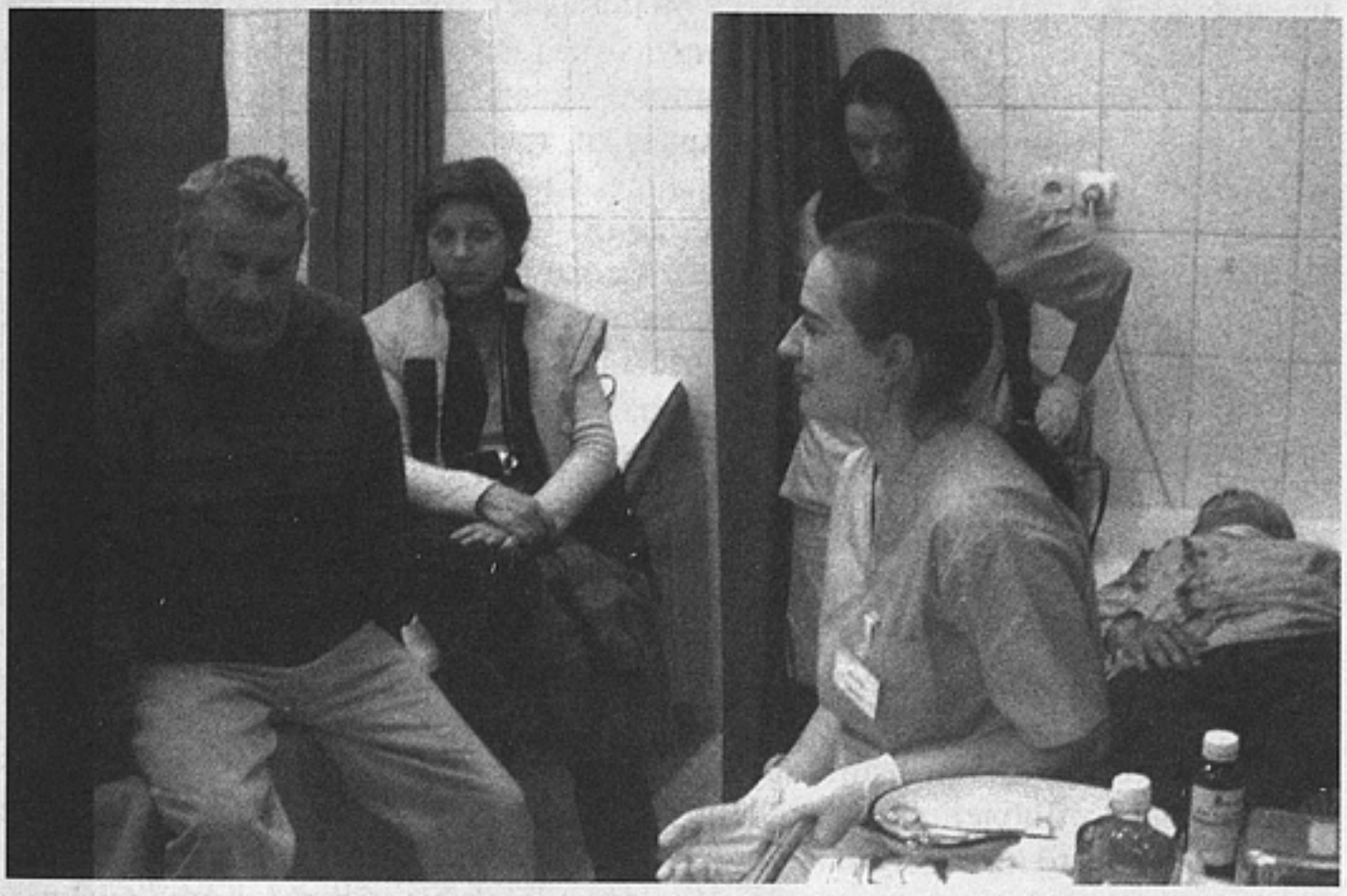
Четверо друзей решают не сдаваться, покупают автобус и полны решимости создать собственное дело, правда, еще не понятно, какое. Компания оказывается невезучей. Почти сразу крадут автобус, что называется, с концами. Взятый след то ли ложный, то ли хорошо прикрытый (коррупция же!), и с пропажей приходится смириться.

Далее сюжет разветвляется и уходит в частную жизнь каждого из приятелей, и тут выясняется, что в каждом дому — по кому, а у кого и по два. Хуже всех приходится самому молодому — Карелу. Комплексуя из-за того, что он не может содержать семью (три дочери!), Карел прикладывается к бутылке, домой попадает в разобранном виде и не своими ногами. Благоверная работает в кафе, и Карелу ничего не остается, как нянчить своих дочек. Сии гендерные перевертыши мужчинам (не только советским) поперек души, и Карел уходит из семьи.

У его приятелей свои семейные проблемы, и тоже серьезные. Беда не приходит одна, и каждый выпутывается из нее, как может. Но к финалу трое снова сходятся вместе и решают разыскать совсем пропавшего Карела. Они застают его в чьем-то саду, возле грядки, где он высаживает цветы с обреченностью человека, которому больше не на что рассчитывать в этой жизни. Приятели тоже присаживаются на корточки и на полном серьезе включаются в работу. А когда дело сделано, все четверо начинают безудержно веселиться и дурачиться. Ну просто как дети. Опять же оптимистический финал, хо-



«Труд — это свобода», режиссер Дамиан Козоле



«Смерть господина Лазареску», режиссер Кристи Пуйю

тя и без хэппи энда. То есть и в этом фильме мы имеем дело с мирочувствием, которым сами не обладаем.

Несколько иного замеса польская картина «Великолепный полдень». Оптимизма и веры в себя и тут достаточно. Только нарратив посложнее, потому что задача другая: режиссер Пжемислав Войцешек показывает, как в современной Польше выживают и чем живут люди разных поколений и сословий. Молодая пара, решив пожениться, продолжает активно искать возможности для бизнеса. Жениху по сердцу стезя издателя, а невесте только и остается, что помогать ему. Приятель жениха хочет снять видео о деятелях антикоммунистической оппозиции и просит помочь ему. В качестве гонорара он предлагает марьяжной паре бесплатно снять на видео и прокрутить на телевидении их бракосочетание. Только еще не ясно, где оно состоится. Отец невесты, деревенский мясник, требует, чтобы все было в костеле, как у благонравных католиков. И отчего же не уважить старика? Разведенные родители жениха, похоже, принимают любой вариант. Они сами, того гляди, снова поженятся...

Картина получила две награды на национальном кинофестивале в Гдыне нынешнего года и была показана в программе Берлинского Форума. «Смерть господина Лазареску» (Румыния), за которой с легкой руки Роттердама и Канна уже с прошлого года закрепилась репутация выдающегося фильма, соревновалась в конкурсной программе Висбадена. Крупных наград она не получила, зато подтвердила репутацию произведения из ряда вон.

Сказать, что это артхаус, — еще ничего не сказать. Да, черно-белое малобюджетное кино, снятое «под документ» да так мизансценированное и разыгранное, что трудно поверить, будто в фильме заняты профессиональные актеры. Пожалуй, по эстетике картина ближе все-таки к телевизионному формату реалити-шоу: даже в жанре документального репортажа невозможно достичь эффекта спонтанности действия, как это удалось режиссеру Кристи Пуйю.

Чем же все-таки так потрясает заурядный вроде бы сюжет про одинокого пенсионера с пышным именем Данте Ремус Лазареску? Живет он в дешевом панельном доме советского образца, с древним телевизором и котом и утешается самой дешевой водкой. Одним словом, Лазареску — тихий алкоголик, не самый симпатичный член общества, пусть и вреда от него никакого. Тем не менее когда ему становится плохо, соседи принимают в нем участие, стараются помочь, вызывают «скорую». «Скорая» приезжает лишь после третьего звонка, но все-таки приезжает. С этого момента начинается одиссея нашего героя. Каждый врач, в чьи руки он попадает, торопится отпихнуть больного куда подальше, искусно мотивируя отказ заняться пациентом. И только скромная бессловесная медсестра, сопровождающая Лазареску, однажды не выдерживает и начинает спорить с врачами, требуя, чтобы кто-то из них обратил внимание на погибающего больного. Сильнее всего, пожалуй, действует точно найденная режиссером интонация — интонация привычного равнодушия людей в белых халатах к человеческому страданию. Пропасть разделяет мир больных и мир здоровых, пусть эти здоровые здесь для того, чтобы спасать больных. Только они давно забыли о своей миссии, а может, просто не знают о ней, живя в обществе, где мораль не работает — ни профессиональная, ни человеческая.

Режиссер не расставляет жирных социальных акцентов, боясь ненароком оказаться в чуждом ему поле публицистики. Однако нашему брату критику от параллелей с телесериалом «Скорая помощь» деваться некуда. «Смерть господина Лазареску» — уж не парафраз ли это международного хита, только и возможный в реальности, где само понятие «скорая помощь» — чистая профанация. Тут между страждущим и Богом никаких посредников нет. Вот почему режиссеру близки евангельские реминисценции. Не просто так имя героя восходит к библейскому персонажу Лазарю. Мифологический прототип Лазареску где-то на полпути между Лазарем, воскрешенным Иисусом Христом на четвертый день после погребения, и Лазарем убогим — персонажем евангельской притчи и фольклорных текстов, образом бедности, получающим от Бога награду в загробной жизни. Библейский дискурс укрупняет рутинный сюжет, но не микширует его подлинность. Фильм достает каждого из нас.

Ибо колокол звонит и по тебе...

ХАНС ИОАХИМ ШЛЕГЕЛЬ

Русский ответ Голливуду

ВИСБАДЕН-2006

«Экипаж», режиссер Александр Митта

На симпозиумах МКФ «goEast» последних двух лет речь шла о том, что мейнстрим голливудской выделки, буквально затопивший кинорынки Центральной и Восточной Европы, актуализирует проблему выживания национальных кинокультур в странах Евросоюза, включая, разумеется, новых членов. Это, как говорится, «жареные» вопросы будущего.

Заметные сдвиги происходят сегодня и в России, в стране, где до перестройки существовал наиболее крупный европейский прокатный рынок. Рыночные шансы для современных российских фильмов из-за радикальных социально-экономических перемен в 90-е годы снизились едва ли не до нуля. В результате обе сферы кинотворчества — мейнстрим и артхаус — попали в глубокий кризис. Иные из самых смелых бунтовщиков былых времен, представители авторского кино, например такая яркая личность, как Элем Климов, замолчали, а студии, начавшие работать на базе частной экономики, безуспешно пытались завоевать рынок, имитируя дешевую голливудскую продукцию, заполонившую на долгое время российские экраны.

Результат — огромные потери кинокультуры. Слава богу, есть режиссеры-дебютанты, реагирующие на процесс упадка фильмами, которые рассказывают простые истории, живущие внутренним напряжением вместо привычных шаблонов нормативных жанров. Эти режиссеры обходятся скромными бюджетами, создавая близкие им образы чувств и переживаний своего поколения. Уход немногих от штампов мейнстримовского конвейера напомина-

«Веселые ребята», режиссер Григорий Александров

ет, на мой взгляд, эпоху, когда поколение «оттепели» вырвалось из окаменелостей постсталинского мейнстрима. А это будит надежды на возрождение того русского авторского кино, которое, увы, в последние годы маргинализировалось до неузнаваемости.

На Венецианском МКФ, где «Золотого льва» в 1962 году получил русский дебют Андрея Тарковского «Иваново детство», дебют Александра Звягинцева «Возвращение» стал обладателем и «Золотого льва», и «Льва будущего» в 2003 году. Призы получили и Алексей Герман-младший за «Последний поезд», и Мурад Ибрагимбеков за короткометражку «Нефть». В мире это событие оценили как смену тренда в русском кино. Оценку кинообщественности подкрепили «Коктебель» Хлебникова и Попогребского и несколько удачных студенческих работ.

Однако в то же самое время смена тренда происходит как раз в коммерческом кинематографе, от которого молодые адепты авторского кино программно эмансипировались.

В первое постперестроечное десятилетие российские режиссеры и продюсеры топорно и неумело имитировали импортные модели, но время сделало свое дело: чужие модели конвертировались в родной контекст, в собственную среду, ложась на ее настроения и ожидания.

Начало было положено «Братом» Алексея Балабанова и продолжено сиквелом «Брат-2». Главный герой, ветеран чеченской войны, русский Рэмбо, станет мстителем за униженных и оскорбленных в стране, где потеряно чувство самоценности, социальной и национальной, где правят шовинистические мифы о том, что во всех бедах виноваты чужие, и заедает тоска по сильной руке. Все эти коллективные страсти обслуживаются прицельно инсценированными экшн и текстами рок-зонгов. Оба «Брата» попали в нерв русского зрителя, стали шлягерами и — на тот период — кассовыми хитами. Возникли первые робкие надежды, что русское кино вернет потерянный национальный кинорынок.

Кассовые сборы российского кино в течение последнего десятилетия выросли в 45 раз — до 370 миллионов долларов с перспективой чрезвычайного роста. «Ночной Дозор» Тимура Бекмамбетова тиражом 300 копий и в сопровождении профессиональной рекламной кампании имеет на международ-

ном рынке беспрецедентный успех, а «Дневной Дозор» вернул вложенные деньги в первые шесть дней проката. В течение десяти дней картина заработала 20 миллионов долларов. Русские блокбастеры — оба «Дозора», «Турецкий гамбит» — привлекают сегодня в России больше зрителей, чем «Матрица», завоевавшая западноевропейский и американский рынок. И это как раз во время глубокого кризиса голливудских блокбастеров.

Все это, конечно, доказательство успешной и динамической модернизации русского производства и проката. Здесь мы сегодня обнаруживаем не только мультиплексы, оборудованные современной техникой Dolby, но и новое поколение зрителей, главным образом, молодежи из среды «новых русских», иными словами, социально обеспеченного контингента.

Русские сегодня уже превосходно владеют всеми хитростями маркетинга. Позади начальная фаза первой «аккумуляции капитала» мафиозными, кроваво-кримальными методами, о чем в 2005 году напомнил Алексей Балабанов в своей кич-сатире «Жмурки», где роль беззастенчивого крестного отца сыграл Никита Михалков. В свое время, будучи председателем жюри Берлинского МКФ, он сказал в интервью газете Die Welt (27 февраля 1996 года): «Я даже не спрашиваю своих спонсоров, откуда их деньги... В настоящее время просто нет чистых денег в России».

В нынешние времена всем, кто занят в кинопроизводстве, ясно: грамотный маркетинг и продукт-плейсмент выгоднее и доходнее. Профессионалы знают, что продажа прав (телеведение, видео, DVD, компьютерные игры) приносит гораздо более крупные доходы, чем кинотеатральный прокат. Ведущие русские продюсеры научились всем этим премудростям и с такой скоростью набили руку на блокбастерах, что хозяева голливудских киностудий приняли их как полноценных партнеров: «XX Century — Fox» заключил с Константином Эрнстом сразу три договора о совместном производстве...

Сегодня вырисовываются перспективы активной русско-американской кооперации, которых побаиваются многие в Европе. Вспоминается леворадикальная полемика Годара против «мосфильмовско-голливудской оси» 70—80-х, когда возникли такие фильмы, как «оскароносная» мелодрама «Моск-

«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», режиссер Лев Кулешов

ва слезам не верит» В.Меньшова или монументальные «Красные колокола» С.Бондарчука.

Советские кинозрители искали в кино, естественно, саспенс, отвлечение от забот довольно трудной обыденности. Роковая ошибка историков и критиков кино (в том числе и моя!), что они мало занимались «популярными» мейнстримовскими фильмами, играющими все-таки центральную роль в кинопроцессе.

Вспомним, что история советского кино начиналась как раз во время нэпа. Прокатчики старались импортировать как можно больше развлекательных фильмов из Западной Европы и США. Дзига Вертов и его коллега Владимир Ерофеев страстно критиковали эту стратегию как подрыв концепции идейно-эстетического, прогрессивно воздействующего кино. Как уход от реальной жизни к бульварным иллюзиям.

Вообще-то к месту напомнить, что в первой половине 20-х годов «американизм» был вполне позитивным понятием, синонимом технического прогресса и современного быта. Премьера «Броненосца «Потемкин» состоялась в ситуации серьезной конкуренции с «Багдадским вором», на премьеру которого в Москву приехали Дуглас Фэрбенкс и Мэри Пикфорд.

Иные советские писатели не брезговали американскими псевдонимами (Джим Доллар, к примеру), тем самым повышая рейтинг своих книг. Советские режиссеры имитировали или трансформировали сюжеты и формы западного популярного кино. В том числе и режиссеры-авангардисты. Сергей Эйзенштейн опубликовал свою первую статью (совместно с Юткевичем) как раз о Чаплине. Лев Кулешов поставил «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924) и «По закону» (1926). А для питерских фэксов американизация советского кино стала программной целью. Авангардный журнал «Кино-фот» не случайно поместил на обложке портрет Эдисона вместе с портретом Ленина...

В теоретико-эстетическом плане очень интересное явление представляют собой попытки советской режиссуры трансформировать структуры аме-

«Москва слезам не верит», режиссер Владимир Меньшов

«Ночной Дозор», режиссер Тимур Бекмамбетов

риканского популярного кино в новый социальный и эстетический контекст. Этот процесс происходил параллельно с воцарением в советском искусстве фактографической тенденции, которая вела активную идейно-эстетическую борьбу против фиктивных форм искусства, противопоставляя последним *искусство жизнестроения*. Борьба шла за создание «нового человека», ментально, психически, духовно и интеллектуально по-новому реагирующего члена общества. Новые эстетические стратегии должны были научить его диалектике критического познания действительности — познания противоречий в обществе, чтобы их преодолеть и принять участие в созидании новой действительности. Однако эта утопическая установка довольно скоро превратилась в инструмент сталинской манипуляции...

Сталин поставил точку на левоавангардном искусстве, включая и кинематограф. «Народ в кино ищет развлечения и хочет смеяться», — сказал он Григорию Александрову. В принципе он был прав, но думал при этом о политической злобе дня — о возможности, смеясь и играя, отвлечь людей от кошмара начинающихся тогда кровавых процессов, первых опытов массового террора. По дороге на Венецианский МКФ 1934 года Борис Шумяцкий, сталинский министр кинематографии, объявил на пресс-конференции в Варшаве, что отныне в центре кинопроизводства СССР будут развлекательные фильмы, особенно кинокомедии и сказки.

А после успеха одиннадцати советских фильмов в Венеции времен Муссолини Шумяцкий с группой специалистов летом 1935 года уехал в командировку в Голливуд. С «фабрики грез» он вернулся не только с планом построить гигантский советский Голливуд недалеко от Сочи, но, главным образом, с конкретным знанием, как эффективно можно манипулировать массами, развлекая их.

Майя Туровская доказала, что комедии 30-х и 40-х годов (фильмы Александрова, Пырьева, Савченко и других) «перевели» голливудский мейнстрим того времени на русский структурно точно, вплоть до сюжетных и образных деталей. Разница была только в том, что в США бедный американец становится миллионером, а в СССР колхозницу избирают депутатом Верховного Совета. При этом ничуть не мешало, что подобные фильмы проигрывали антиамериканские мотивы. Картина «Цирк», пропагандирующая «самую демократическую конституцию» 1936 года и «нерушимый союз братских советских народов», начинается с полемики против американского ку-клукс-клана, открыто намекая на немецкое проис-

хождение импресарио-расиста. А в титрах «Веселых ребят» задиристо объявляли, что Чарли Чаплин и Бастер Китон не снимались в этой картине: мол, наши советские звезды ничуть не хуже, да и джаз у нас на уровне. По структуре эти фильмы были явными имитациями голливудских блокбастеров того времени.

Вот так в 30-е годы голливудская модель успешно работала как инструмент успешной манипуляции и пропаганды.

После войны, в приснопамятную эпоху малокартинья, когда на экранах появлялось всего лишь несколько новых советских фильмов, невыразимо скучных, зато идеологически выдержанных, советский прокат удовлетворял зрительские ожидания весьма парадоксальным образом. На экран были выброшены так называемые трофейные немецкие фильмы, то есть продукты, состряпанные на кухне Геббельса. Это были в основном киноопереттты: «Несмертельный вальс», «Песня для тебя», «Сердце королевы» или антианглийская историческая картина «Трансвааль».

Геббельс был большой дока по части манипуляции массами с помощью развлекательных фильмов. Точно такую же роль они играли в поствоенном СССР — в стране победителей. Никого не смущало, что то были фильмы поверженного фашистского врага.

Наступает хрущевская оттепель. Постепенно формируется очередной, теперь уже третий, ответ Голливуду.

Советский кинематограф оживал, переживал чрезвычайно благодатный для него период реабилитации действительности. Перед ним встала проблема создания жанрового кино, ибо идеократия вытеснила жанр, чуя его идеологическую опасность. До эпохи сталинизма возникали варианты приключенческого кинематографа. Первые попытки были сделаны еще в конце 20-х годов, например «Пленники моря» (1928) Михаила Вернера. Драма на подводной лодке сопрягала эстетику экшн с мотивами идеологического воспитания. Антигерой здесь — продавшийся английским агентам сын порядочного советского человека, изобретателя.

В 1968 году Савва Кулиш выпустит свой очень успешный «Мертвый сезон». Легендарный советский разведчик Абель прямо с экрана обратится к зрителям и в своем вступительном слове подчеркнет гуманитарные антифашистские функции КГБ и разведки. После такой идеологической накачки зритель увидел неслыханные и уж, само собой, невиданные авантюрно-политические события в довольно реалистически снятой западной среде. «Мертвый сезон», как

«Пираты XX века», режиссер Борис Дуров

«Турецкий гамбит», режиссер Джаник Файзиев

и сериал «Семнадцать мгновений весны», стал культовым даже в интеллектуальной среде, склонной к диссидентству.

По модели американского вестерна рождается истерн: приключенческий фильм на сюжеты времен гражданской войны в далекой «экзотической» Средней Азии. Идеологически воспитательный момент — установление советской власти в феодальных обществах — здесь уже только фон. Зато из американского вестерна переносится такая мифологема, как подвиг белого, то есть европейского человека, который героически побеждает реакционные силы старого феодального порядка, всех этих сволочей баев, открывает простому дехканину новый мир, освобождает женщину от оков шариата. Словом, отсталые на несколько исторических формаций народы получают из рук белого человека цивилизацию и культуру. Это определенный неоколониальный взгляд, хотя и с соцреалистическим пафосом.

Классический пример — очень успешный в прокате фильм «Белое солнце пустыни» (1969) Владимира Мотыля.

Надо заметить, что жанр в конце концов инспирировал картины авторского дискурса. Появились фильмы, далекие от «колониальной» перспективы, как, например, «Первый учитель» Андрея Кончаловского и «Зной» Ларисы Шепитько, ставшие значительным импульсом развития киргизского кино.

Очень близка жанру американской приключенческой картина Бориса Дурова «Пираты XX века» (1979), где смелые и морально положительные советские моряки, с блеском владея искусством каратэ, побеждают бандитов западной наркомафии. В том же году выходит на экран и фильм катастроф Александра Митты «Экипаж». Героические подвиги здесь совершают простые советские люди, с которыми советский зритель запросто может идентифицироваться. К слову сказать, эти персонажи могут рассматриваться и как предшественники русских Рэмбо, явившихся на экран уже в постсоветскую эпоху, чтобы душевно поддержать социально и национально униженных и оскорбленных соотечественников.

Такие герои выполняют явно патриотические миссии и часто являются солдатами — русско-турецкой войны («Турецкий гамбит»), Великой Отечественной («Звезда»), афганской («9 рота»), но и современной войны — с Чечней и с «исламским терроризмом». «Личный номер» — контратип турецкой картины «Долина волков»: майор ФСБ здесь вызволяет не только русских заложников, плененных чеченскими бандитами, действующими по заказу

«Цирк», режиссер Григорий Александров

арабских террористов, с которыми заодно и русский олигарх, скрывающийся от русского правосудия во Франции. Больше того, этот майор спасает и вечный Рим, то есть Европу, от ядерного теракта «исламских террористов». Он смелее всех мягкотелых коллег Пентагона. Такой навал актуальных политических мотивов спровоцировал русских и иностранных критиков на вопрос, не являются ли современные русские блокбастеры госзаказом.

При этом надо иметь в виду, что русские продюсеры вкладывают в производство отечественных блокбастеров гораздо больше средств, чем Федеральное агентство по культуре и кинематографии. И главный их интерес — все-таки успех на международном рынке. Вот почему они ориентируются на фэнтези, то есть скорее на глобальную аудиторию, чем на свою, патриотическую. Успех «Дозоров» показывает вектор продюсерских устремлений.

Здесь — еще одна перспектива русского ответа Голливуду. Вспомним оригинальные русские фэнтези Роу и Птушко, которые даже сегодня в интеллектуальных кинокругах Америки воспринимаются как культовые фильмы. «Кащей Бессмертный», вошедший в программу ретроспективы симпозиума, — бесценный пример русской фэнтези 1945 года, во многом лучше продуктов сегодяшнего фэнтези-конвейера.

Есть основания ожидать, что Николай Лебедев в картине «Волкодав» продолжит традицию международного фэнтези, используя специфически русскую образность и иконографический стиль народной культуры.

Блокбастеры нередко называют явлениями поп-культуры. Но надо быть осторожным и отличать истинно популярную народную культуру от искусственных продуктов коммерческой кинопромышленности.

Подлинные традиции и формы популярных искусств — то есть цирк, ба-

лаган и т.п. — родились как явления антииллюзионистских стратегий, открытых форм. Именно они вдохновляли Эйзенштейна и инспирировали эпический метод Брехта, идеоэстетику в духе просвещения и антииррационализма — в отличие от голливудских и русских блокбастеров, которые работают как раз с искусственно произведенными тривиальными мифами и эрзац-иррационализмом.

Константин Эрнст где-то объяснял успех «Дозоров» тем, что эти фильмы как бы отражают «провал современного человека в царство подсознательного, воплощенного в образах вампиров и магов»... В чем-то он прав: варианты вечных мифологем и «вечных сюжетов» — это и в самом деле воплощение психических проблем, которые человек вытесняет и которые, по Фрейду, превращаются в символически кошмарные образы наших сновидений. В киноискусстве множество примеров такого толка. Тот же немецкий экспрессионизм. Вампиров, экстрасенсов и безумцев из фильмов этого направления Кракауэр трактовал как выражение коллективной паранойи немецкого народа на пути от Калигари к Гитлеру. Как возвращение иррационализма средневековья.

Эрнст очень точно почувствовал и понял, что мир вышел на новый круг иррационализма. Не только в России, хотя в России, переживающей постимперскую травму, это более заметно: ситуация в чем-то напоминает обстановку в Германии после первой мировой войны.

Иррациональные элементы в блокбастерах отражают подобные тенденции нашего времени, но уж больно тривиальным образом. В форме аттракционов, обслуживающих главным образом интересы продюсеров. Шаблонные аттракционы варьируют банальные мифы и исповедуют дух всемирного fun-society. Здесь гэг важнее поиска правды, как заметил Андрей Кончаловский.

Пора думать о том, как вписываются блокбастеры (и вписываются ли?) в специфический дискурс русской культуры, где поиск духовности всегда играл важную роль.

Станет ли российское кино жертвой глобализации?

Обнадеживает то, что есть молодые кинематографисты, восставшие против коммерческой псевдокультуры. Есть сигналы возрождения авторского кино, то есть той классической российской кинокультуры, которая почти исчезла после 90-х годов.

Одним словом, в России есть и то и другое — только в разных долях. Живет современное кино диалектикой противоречий. Глядишь — и выживет.

Перевод с немецкого Анны Кукес

«Бункер, или Ученые под землей», режиссеры Александр Дулерайн, Сергей Корягин

НИНА ЦЫРКУН

Арахнофобия

Такого у нас на телевидении еще не было. Неформатный продукт. Обсуждая сериал «Бункер, или Ученые под землей», народ на форумах поначалу недоумевал: «Был такой сериал «Скорая помощь». Вот там было реально показано, что и как делают, какие лекарства колют. А здесь что? Ни одного эксперимента не было показано. То есть ученые здесь взяты просто для образа, для абстракции...» «Какая наука? Это же комедия отчасти...» В общем, публика прежде всего жаждет знать, из какого это файла, то есть жанра, и готова реагировать, как запрограммировано. Без этого смотреть некомфортно и непривычно. Поэтому, кстати, жанровые гибриды появились на обочине мейнстрима и всегда пользуются меньшим успехом, чем чистый жанр. Сериал ТНТ «Бункер, или Ученые под землей» Александра Дулерайна и Сергея Корягина по сценарию Ивана Вырыпаева в самом деле густой жанровый микс: научная фантастика, хоррор, шпионский триллер, мелодрама, черная комедия. Дело происходит в недалеком будущем, в 2012 году. Группу ученых разных специальностей — тут и физик, и астроном, и математик, и психолог, и ветеринар, и даже археолог — помещают в сверхсекретную лабораторию где-то в Сибири, находящуюся на глубине десять тысяч метров под землей. Они готовят какой-то серьезный эксперимент, про который сами почти ничего не знают, а группа революционно настроенных против подземного заточения рабочих пытается пробить в шахте дыру, чтобы вырваться на свободу. Пока идет подготовка к запуску экспериментального щупа, руководитель лаборатории Сергей Эммануилович Морган, в просторечии Сэм, засекает, что внедренный в их коллектив шпион передает куда-то на волю шифрованные сигналы. Руководитель с доверенным психологом пытаются вычислить врага, а в это время один за другим исчезают люди. И тут еще откуда-то из глубин бункера-лабиринта начинает раздаваться дикий вой. В нужный момент обнаруживается, что воет и похищает ученых, а потом и рабочих гигантский мохнатый паук-мутант, бывший гениальный доктор, радикально устраненный своим завистливым коллегой. А американской шпионкой, посылавшей шифровки, оказывается самая скромная девушка лаборатории. Однако когда перед ней встает выбор: долг ее шпионский или любовь к честняге ветеринару, она (под воздействием электрического разряда) выбирает любовь.

Конечно, в сериале есть еще масса побочных сюжетов и любопытных

«Бункер, или Ученые под землей». Автор сценария Иван Вырыпаев при участии Александра Дулерайна, Сергея Корягина. Режиссеры Александр Дулерайн, Сергей Корягин. Оператор Ярослав Пилунский. Художники Анастасия Нефедова, Алексей Левченко. Композитор Юрий Потеенко. В ролях: Евгений Стычкин, Александра Куликова, Томас Моцкус, Александр Ануров, Владимир Большов, Сергей Афанасьев, Галина Кашковская, Ела Санько, Борис Шитиков, Спартак Сумченко, Никита Тарасов, Захар Рожнин, Михаил Гуро, Мария Сокова и другие. Телеканал ТНТ. Россия. 2006

«Бункер, или Ученые под землей»

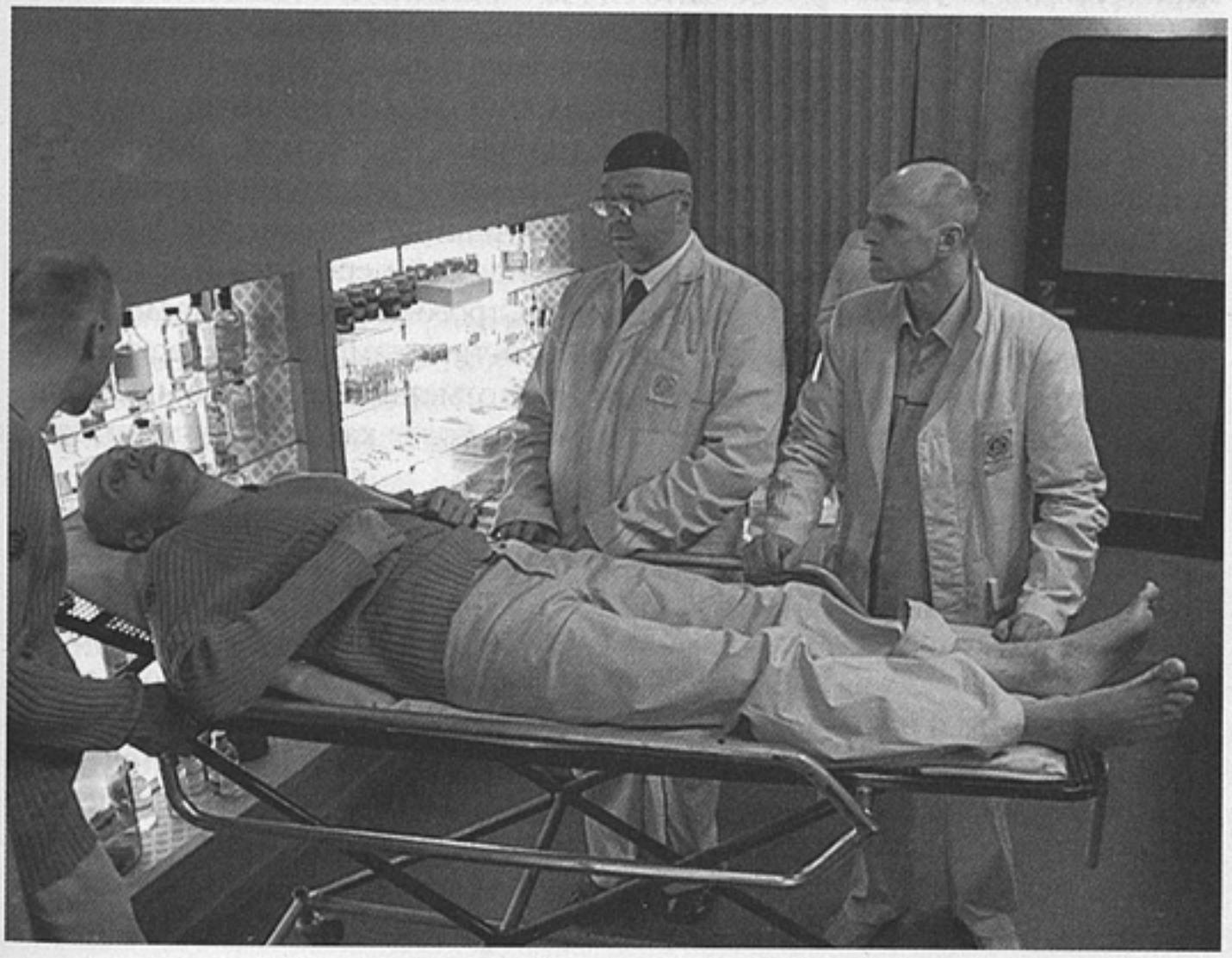
значимых деталей, но и из этого краткого пересказа видно, что сценарий откровенно, даже, можно сказать, декларативно построен на определенном наборе классических сюжетных схем. Персонажи сериала точно так же представляют собой инвентарный каталог литературно-художественных героев: руководитель-моралист (Сэм), психолог (по совместительству дознаватель), «положительная во всех отношениях» девушка-биолог, влюбленный в нее ветеринар с благородной душой, безвинно попадающий под подозрение, физик, который ведет беседы с Богом, астрономша со страстным характером, безумный доктор (точнее, и.о. доктора), обуянный наполеоновским комплексом, и т.д. Понятно, что ни хоженые-перехоженные фабульные тропы, ни стереотипные персонажи сами по себе никакого интереса не вызовут. Интересным и значимым то и другое делает некое смещение.

Смещение — это уже техника пародии, чрезмерный перебор, сдвиг акцентов, смена масок и т.п. И «Бункер» можно смотреть как пародию, точнее — ретропародию на заведомо плохой советский шпионско-научно-фантастический роман про беззаветно преданных науке и родине «наших» ученых, а также и работников органов, засланную шпионку-диверсантку и проч. И как пародию на психологический триллер про сдвинутого по фазе доктора, который уничтожил своего гениального коллегу, желая присвоить его изобретение. И как пародию на фильм ужасов про монстров — неведомо как заведшегося в лабиринтах подземелья паука-мутанта. Кстати, выбор паука на роль монстра — тоже пародия, избыточная концентрация страхов (наука утверждает, что арахнофобии — паукобоязни — подвержено подавляющее число людей: одни боятся просто так, из генетической предрасположенности, а другие «по-научному», потому что среди пауков бывают и ядовитые) и квинтэссенция разножанровых сюжетов про монструозных восьминогих. Паук, который и в языке обрел однозначно злодейские коннотации, — излюбленный кино- и литературный персонаж, вспомним хотя бы «Арахнофобию», «Звездный десант», «Корпорацию монстров», «Арахноида», «И пришел паук», душегуба из «Мухи Цокотухи», пауков Толкиена и пауков компьютерных игр. Правда, есть еще и сугубо положительный супергерой — Человек-паук, но ведь сериал не закончен, и неизвестно, куда вильнет сюжет (тем более что мутировал паук-монстр из сверхположительного ученого, гения да и реального вреда ни-

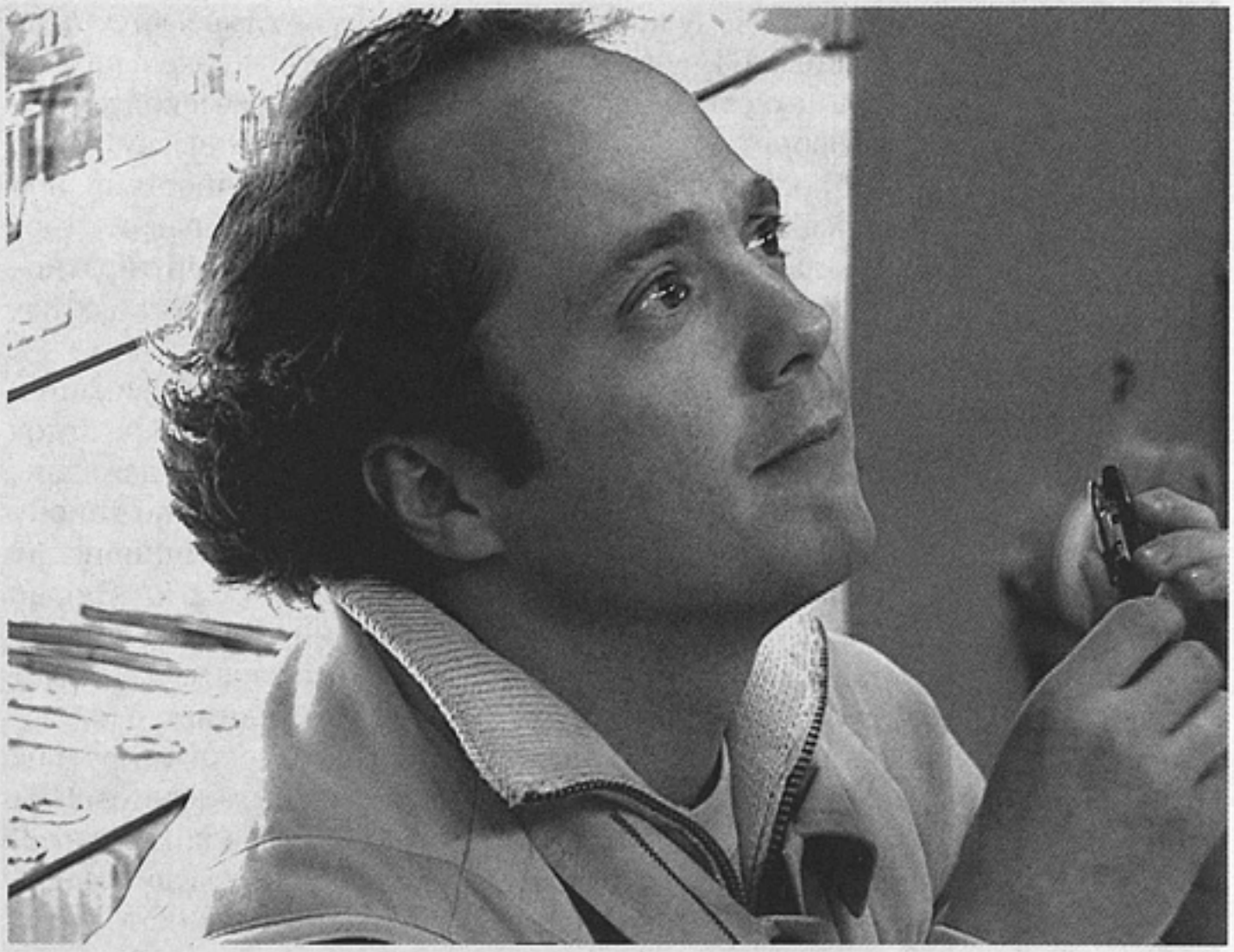
кому не нанес). Ко всему прочему подземный лабиринт — самое естественное обиталище для такой твари. И еще: подземные ученые ставят эксперимент с неким «щупом», то есть искусственным продолжением человеческой конечности, а, как опять же говорит наука, у человека вызывает панический ужас не только целый паук, но вообще любое тело с членистыми конечностями, ибо для наших обезьяних предков ядовитые пауки представляли большую угрозу. (Существует даже, скорее всего завиральная, гипотеза о том, что арахнофобия — наследие жестокой конкуренции между племенами первобытных людей и огромными паукообразными чудовищами.)

Пример смещения в личностях персонажей — ложная персонификация. Биолог Мария Ивановна Григорьева (Александра Куликова), девушка, которая якобы посвятила себя науке, о любви знала только понаслышке и даже танцевать не умела, оказывается американской шпионкой, которой по канону полагается быть дамой-вамп, умелой соблазнительницей, что в ее шпионских делах, как известно, первое подспорье. Или Урал Матвеевич Сагин (Борис Шитиков) — физик, то есть ученый, владеющий тайнами мироздания, которому следует быть если не атеистом, то, по крайней мере, агностиком, а он ведет беседы с Богом да еще раздражается, что тот ему не отвечает. Или археолог Павел Родионович Любочкин (Сергей Афанасьев), который коллекционирует не антики и раритеты, а этикетки от печенья с изображениями космонавтов. Или личный секретарь руководителя Раиса Александровна (Ела Санько), которая, опять-таки вопреки канону, не спит с начальником, а наоборот, следит за тем, чтобы он вовремя принимал таблетки против сексуальной активности. А сам высоколобый очкастый руководитель Сэм (Александр Ануров), который на производственных летучках рассуждает о познании истины и цитирует «Критику чистого разума», явно занял свой пост по чистому недоразумению.

Однако все сказанное свидетельствует лишь о грамотном построении сериала, который, кроме всего прочего, выгодно отличается от обычных «мыльных» эпопей и даже кинофильмов с лихими, точно заточенными диалогами. Само действие, правда, раскачивается далеко не сразу, сериал требует определенного вживания и наращивает напряжение постепенно. Первые серии медленны и монотонны, а саспенс ощутимо намечается примерно на восьмой серии («Подземный ветер»), когда и.о. доктора Логова сажают в «кресло правды», чтобы узнать у него, куда он дел пропавшего доктора, и достигает куль-



«Бункер, или Ученые под землей»



«Бункер, или Ученые под землей»

минации где-то к шестнадцатой («Атака паука»), в которой находится подлинная видеозапись с аннигиляцией доктора, и.о. доктора пытается изнасиловать Машу прямо на Васе, помощник психолога признается Тамаре, что он маньяк-убийца, и наконец почти разоблаченный Логов берет под ружье почти всю компанию. Если перевести эту временну́ю расфасовку материала в режим кинофильма, то кульминация будет как раз соответствовать «золотому сечению», примерно 50-й минуте, на которую, как правило, и приходится кульминация классического мейнстримного кино. А явный перебор здесь с сюжетными ходами — такое концентрированное смешение-смещение и жанровых канонов, и обычной человеческой логики столь эффективно, что вызывает гомерический хохот, даже если смотришь все это безудержное буйство в одиночку (а смеяться в одиночку — почти то же самое, что в одиночку пить). Кульминация приобретает дерзкую оргиазмическую окраску: Маша пытает Васю в «кресле правды», добиваясь от него сведений об эксперименте, а люди за дверью думают, что она лечит его от импотенции; в результате болезненная шокотерапия вызывает у одного мощную эрекцию, а у другой потерю памяти, так что Маша уже не вспомнит о своей шпионской миссии, и любовь восторжествует. Этот эпизод снят с подчеркнутой пересветкой, в духе советского кино рубежа 20—30-х, к примеру, «Строгого юноши» Абрама Роома с его идеальными спортивными персонажами-типажами, а трагическое и комическое вступают в такой симбиоз, который отметает все задние мысли про то, как все это следует воспринимать и уж тем более как это соотносится со «Скорой помощью».

Актеры «несут тему» с такой долей отстранения, что превращают своих героев в персонажей комиксов. И даже Евгений Стычкин в бенефисных эпизодах, когда обливает себя синей краской и поочередно наводит ружье на подземных жителей со словами: «У вас выбор — погибнуть от моего меткого выстрела или в лапах паука!», мог бы развернуться во всю мощь своей неизбывной энергии и наворотить приемчиков, но актерские свои краски смягчает, как бы «показывая» Логова под маской «безумного доктора». Почти незасвеченные в сериалах (кроме Стычкина) актеры и характерный грим, повторяемость жестов и оригинальные речевые характеристики создают общий четкий рисунок действия. А гипертрофированно-узнаваемый антураж как «научной» лаборатории с ее хаосом разноцветных переплетенных проводов

и электрических разрядов, так и мрачного подземелья-лабиринта столь же лаконично-иронично создает общую атмосферу жанрового микса.

И тем не менее остается некое беспокойство. Связано оно с тем, что отношение к «Бункеру» самих создателей сериала остается неясным. Дулерайн не без амбициозности называет (или цитирует чей-то отзыв?) свое детище «смесью «Твин Пикс», «Королевства», «Кабачка «13 стульев» и «Семнадцати мгновений весны», а Корягин полагает, что «в фильме есть все, из-за чего люди хотят смотреть кино». Ну а Иван Вырыпаев надеется, что это «маленький протест против бесчеловечной субстанции телевидения». Все это правда, хотя бы отчасти, пусть кое с чем можно и поспорить. Но суть дела не в этом. Хочется узнать про «сверхзадачу». Только ли тут беспредельная ирония или же восторг перед этой картотекой всего, что, так сказать, выработало человечество? Только лишь это искусная игра (со) стереотипами или намеренная ориентация на изощренного зрителя? Маньеристский ли это кэмп или упражнение в нормальном киче? Скорее всего и фишка как раз в том, что однозначно ответить на эти вопросы невозможно.

В сущности, перед нами чистый продукт транскультуры, телевизионный «трип», автономная совокупность знаковых систем, по слову Умберто Эко, принципиально не соотнесенных с внесемиотической сферой, открытая для интерпретации. Проще говоря, это чистая «подделка», находящаяся в зоне разных «культур», и в этом смысле действительно родная «Твин Пикс», «Королевству», «Кабачку «13 стульев» и «Семнадцати мгновениям весны». Это симуляция, обладающая полноправным статусом «оригинала» и, стало быть, самодостаточная, с одной стороны, и открытая множеству толкований — с другой. В этом смысле здесь реально есть все, «из-за чего люди ходят в кино», вплоть до того, чтобы принять все происходящее за правду — практически как в «Скорой помощи», максимально имитирующей профессиональную повседневность американской общедоступной медицины. Таким образом, «Бункер» создал собственную мифологическую реальность, которую можно принять, а можно не принимать, можно счесть ретрофантазией на темы прекрасного исторического прошлого телевидения, но дальше работать в ней авторам (а судя по всему, продолжение следует) после столь ударного оргиазмического финала будет трудно. Потому что брать второй старт — для «Бункера-2», — по необходимости вновь столь же замедленный и монотонный, как первый, крайне рискованно. Это же все-таки не отвязный артхаус, создаваемый токмо из любви к искусству для друзей и знакомых Кролика, — это продукт, рассчитанный на определенный сегмент аудитории. И тут возникают вот какие соображения по поводу.

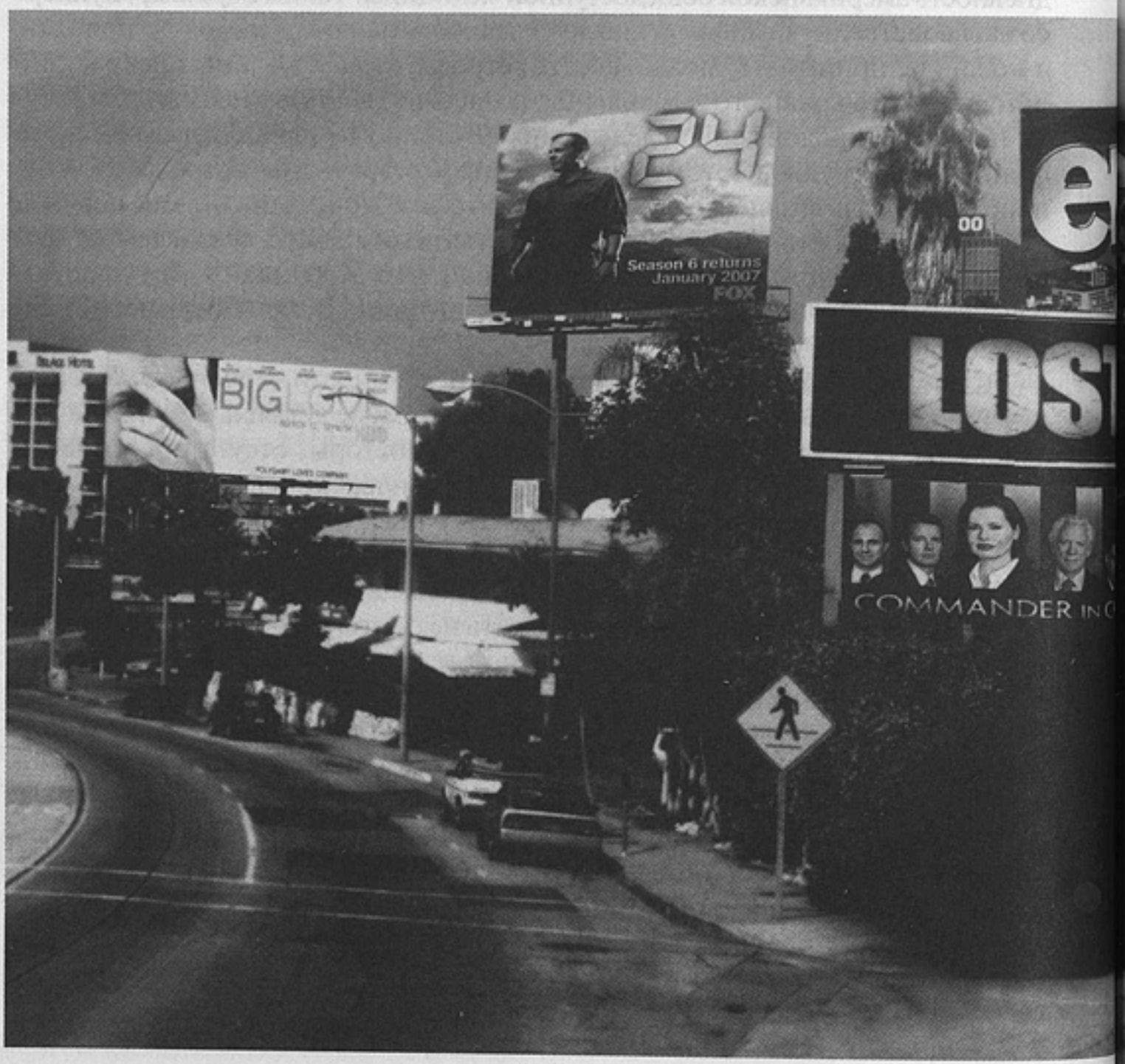
Свойственные «Бункеру» формальные особенности — очень четкое, раздумчивое повествование при абсолютном минимуме деталей, статичные мизансцены, пережевывание темы в диалогах, повторы, отсутствие фона, то есть второго плана, — это квинтэссенция классической телевизионной эстетики, напоминающей, к примеру, о Star Trek 1960-х годов. Но классический этап телевидением пройден, порог «бесчеловечности» безвозвратно перейден, и сегодня представления об этой эстетике смешались в кучу (а об этике смешно и вспоминать). Теперь принято плясать не от этой парочки, а от публики, совокупно выступающей под анонимной маской «мистера Рейтинга». По этим новым законам нельзя испытывать терпение зрителей, уже подсаженных на иглу быстродействия, — спасибо, что они однажды усмирили свое горячечное внимание любопытством. А другую их категорию, разнеженную «домохозяйственным мылом», создатели сериала явно и не старались рекрутировать. В общем, теперь им придется вплотную заняться задачкой насчет того, с кем они, мастера культуры, кого желают опутать липкой паутиной своего монстра и, соответственно, как. Потому что главная приманка «Бункера» — в его выпадении из нормы. Но ведь это им только в кайф, разве нет?

МИШЕЛЬ ГИЙОН

Голливуд. Большие маневры

Ничуть не угрожая кинематографу, телесериалы стали манией киностудий, кузницей новых талантов и джокером для забытых актеров.

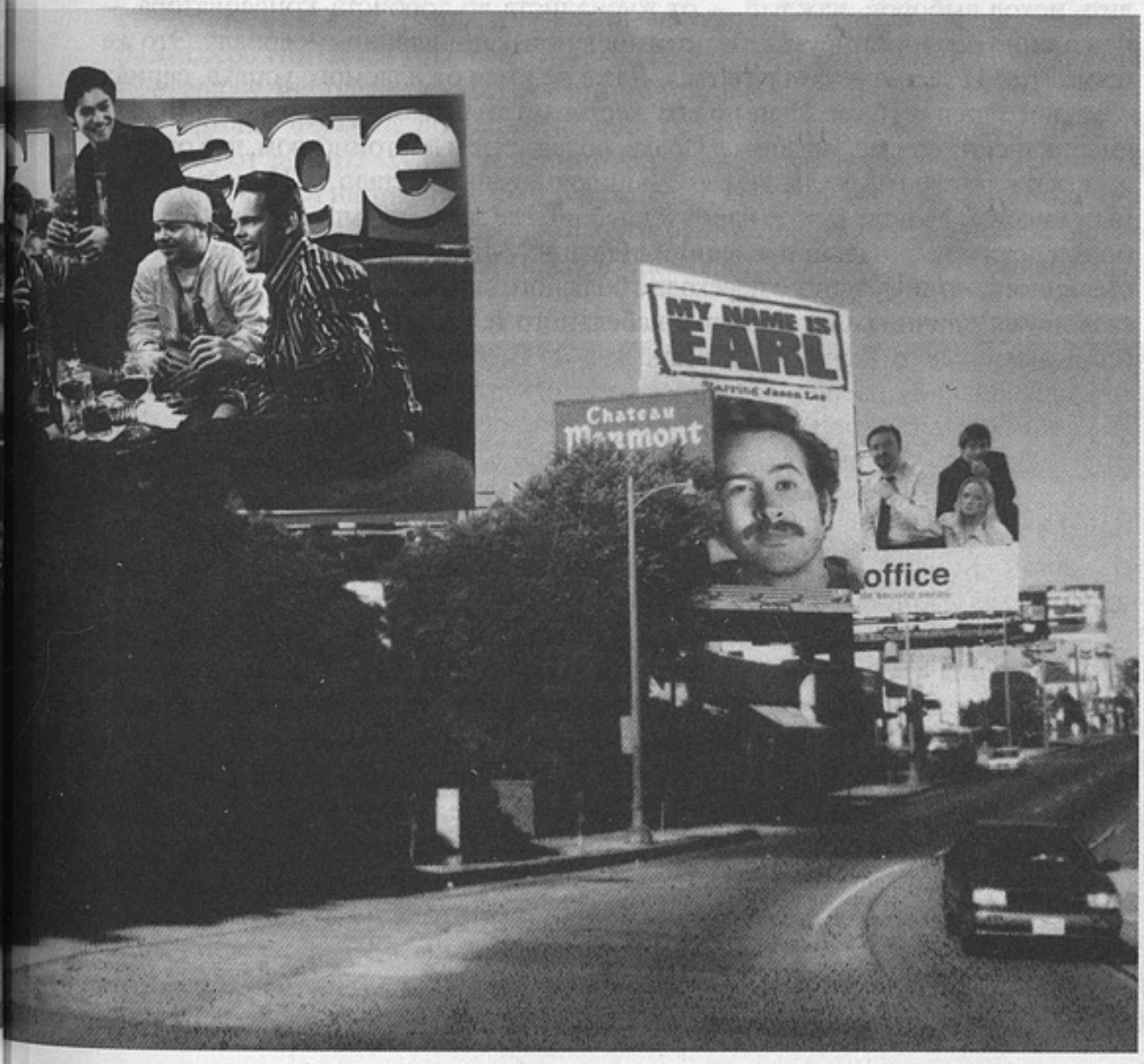
Что-то происходит в Голливуде. Чтобы в этом убедиться, нет надобности бродить по съемочным площадкам и павильонам. Незаметные, но красноречивые следы перемен видны на улицах Лос-Анджелеса. Возьмем для примера Николетту Шеридан, секс-бомбу из «Отчаянных домохозяек», телевизионного «мыла». Вчера еще еле заметный на пляжах Малибу, сегодня ее надутый бюст украшает обложки журналов, что продаются во всех киосках на Голливудском бульваре, затмевая бицепсы бравого Брэда Питта или ребра худющего Шона Пенна. Аналогичное явление — в star maps, этих книжках с адресами столь же секретными, сколь и приблизительными: их можно купить – правда, из-под полы на Беверли Хиллз. Содержавшие прежде адреса резиденций таких кинозвезд, как Дензел Вашингтон или Джек Николсон, они теперь предлагают адреса вилл Кифера Сазерленда и других актеров малого экрана. «Смена декорации» коснулась и стен кинотеатра «Кодак» на бульваре Сансет, и многих других «ключевых» фасадов столицы кино: раньше там красовались гигантские плакаты блокбастеров, сегодня с ними соперничает яркая реклама телесериалов. Совершенно очевидно, что телевидение стало отвоевывать территорию у кино.



Голливудский бульвар

Сериалы на актуальные темы

Контраст поражает. С одной стороны, Голливуд, студии которого на протяжении многих лет испытывают острый дефицит хороших сценариев: в результате — падение посещаемости кинотеатров. С другой — телевидение со своими десятками успешных серий, вполне способных конкурировать с фильмами о Кинг Конге. С чем связан этот контраст? «Во-первых, с форматом, — объясняет Ричард Стейтон, главный редактор Written By, журнала Американской гильдии сценаристов. — Телевидение способно ответить на ожидания зрителя эффективнее и быстрее, чем киностудии, ибо телепроизводство — куда менее громоздкая машина. Прежде всего надо отметить готовность и умение телевидения использовать замечательную литературу, адаптируя ее для малого экрана. Затем — умение быстро реагировать на события сегодняшнего дня и создавать острые актуальные программы, сериалы, реалити-шоу на их основе. После 11 сентября очень скоро мы увидели сериалы об этом преступлении — такие, например, как «На помощь» (Rescue Me), о переживаниях пострадавшего нью-йоркского пожарного. Самый большой успех у публики имеют героини типа «соседской девчонки» и «обыкновенного парня», поскольку зрители и в США, и в других странах хотят видеть героев, которым они могли бы легко сопереживать. Такие герои живут поблизости, их истории — это истории о том, что происходит поблизости. Более нет нужды в несовершенных сценариях, которые часто отвергаются студиями. Телевидение показывает поразительно точную картину общества». «Вы увидите в «Срочном деле» (Urgences) или «Разборке» (Grey's Anatomy) те события, что произошли несколько месяцев назад, — пишет Джо Эдельян в «Верайети». Чемпионом во всех «весовых категориях» стал «Округ Нью-Йорк». В этом сериале затронуты злободневные темы, в них говорят о том, что на устах у всех зрителей: клиники-абортарии, киллеры в пригороде Вашингтона, священники-



«Окружение»

педофилы. ТВ строит сюжеты на подлинных драмах сегодняшней американской жизни».

По примеру независимых продукций – типа «Сириана» (Syriana) или «Спокойной ночи и удачи»— сериалы не только откликаются на актуальные события, но и сами их придумывают. Женщина-президент в «Верховном главнокомандующем» (Commander in Chief) привлекает внимание, как и полигамный герой «Большой любви» (Big Love), и персонажи лесбийского сериала «Лесби» (L World). В Америке, где проблема гомосексуализма или семьи может определить исход выборов, каждый — от журналиста до лоббиста-консерватора — неизменно позиционирует себя по отношению к популярному сериалу. Это же продается! И заставляет задуматься. Даже не имея ожидаемого успеха, сериал «Здесь и теперь» (Over There) с его жесткими трансфокаторными съемками американских солдат, увязших в Ираке, обладает тем достоинством, что открывает глаза зрителю на реальную сегодняшнюю жизнь. Не стало ли ТВ новым модным «местом досуга» (вроде баров и клубов), где звезды демонстрируют своих новых дружков или свой последний лифтинг? Мы являемся свидетелями постепенного, но энергичного перехода с большого экрана на малый, что объясняется двумя причинами: расцветом кабельного телевидения и, как следствие, огромным спросом на него. Как подчеркивает Стефани Дэвис, влиятельный сотрудник канала 3 Art Enter, «поскольку студии выпускают все меньше фильмов, да и эти перепевают старые сюжеты, многочисленные таланты обращаются к ТВ, ставшему площадкой для осуществления честолюбивых замыслов».

У Голливуда и телевидения сейчас много общего. И это произошло не вчера. Роберт Олтмен дебютировал в режиссуре, сняв несколько эпизодов для сериалов «Бонанза» и «Альфред Хичкок представляет». То же относится и к Спилбергу, который снимал как оператор многие сцены сериала «Коломбо». Кстати говоря, Спилберг — заметная фигура в телепроизводстве, на его счету такие успешные сериалы, как недавний «Путь на Запад» (Into the West), где он был и продюсером, и режиссером. Пример обратного пути — от телевидения к кино — карьера Джея Джея Абрамса: завоевав репутацию профессионала на сериалах «Фелисити» (Felicity), «Остаться в живых» (Lost) и «По прозвищу...» (Alias), в минувшем году он получил предложение снять крупнобюджетный фильм «М:13» (М:13). Абрамс удачно совмещает работу в кино и на ТВ, у него невероятно выгодный контракт с «Уорнер» и с «Парамаунт», который позволяет ему работать для телевидения и участвовать в шести проектах на крупных студиях. У иконы подобных «золотых биографий» лик вездесущего Джерри Брукхаймера, продюсера «Секретного оружия» (Top Gun), «Пёрл Харбор» (Pearl Harbor) и «Пиратов Карибского моря»: он может гордиться девятью се-

риалами в сезоне 2005/2006, пять из которых входят в двадцатку лучших. Надо отметить, что большинство режиссеров фильмов, которые он продюсировал — Джеймс Гартнер, Ридли Скотт и его младший брат Тони, Саймон Уэст, Майкл Бэй, Гор Вербински, — начинали с рекламных роликов для ТВ.

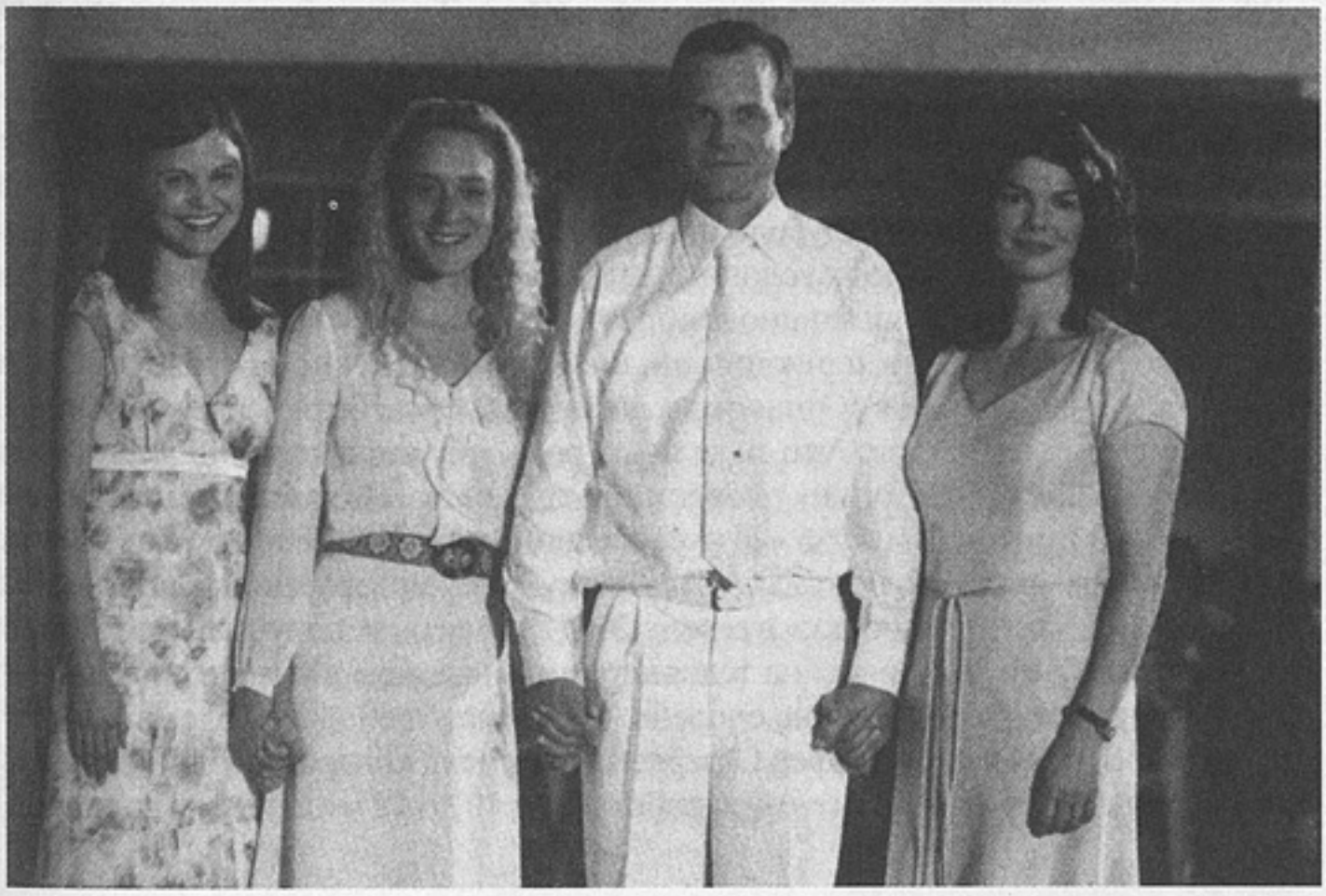
Так угрожают телесериалы кинематографу или не угрожают? В Голливуде этот вопрос не стоит, ибо там большой и малый экраны часто прекрасно уживаются. Владелец сетей HBO и TNT Тим Уорнер контролирует студии «Уорнер», «Новая Линия» и «Кастл Рок Энтертейнмент». «Дженерал Электрик» является материнским предприятием NBC, но еще и «Юнивёрсл», ABC принадлежит «Диснею», обеспечивая также работу «Мирамакс», «Тачстоун» и WD Picture. Viacom поддерживает CBS и студии «Парамаунт». И так далее...

Границы исчезают

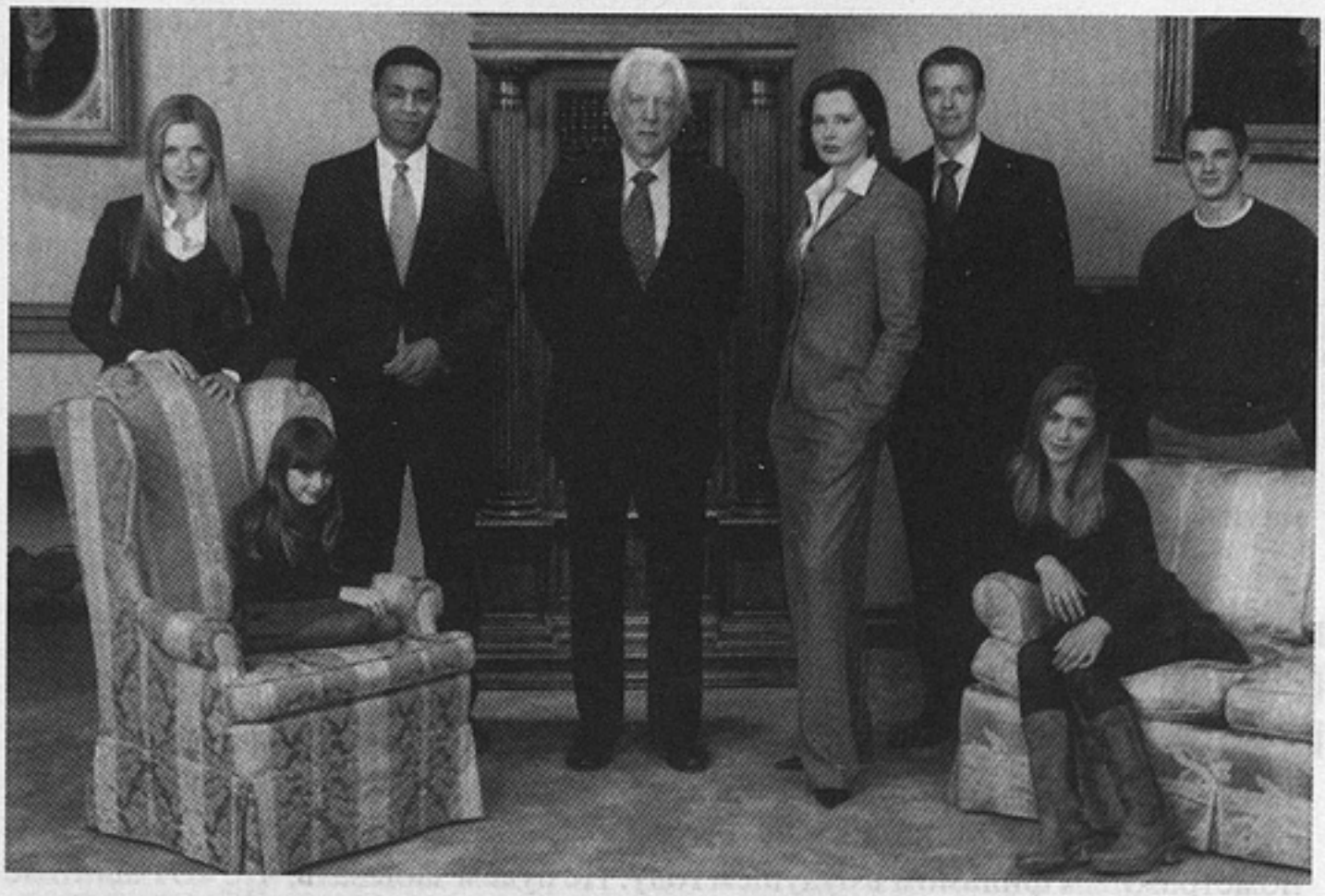
«Не будучи только отражением конкурентной борьбы, отношения кино и телевидения сегодня являют пример взаимовыручки и поддержки», — считает Джо Эдельян. Плодом такого взаимовыгодного сотрудничества становятся бесчисленные сериалы, приспосабливаемые для большого экрана, как например «Халк», «Полиция Майами» или «Беглец». «24 часа на хронометре» станет полнометражным фильмом в будущем году. Не будем забывать, что «Отчаянные домохозяйки» первоначально предназначались для кино, что не помешало мастерам большого экрана перенести его на малый. Джордж Лукас намерен довести до сотни серий свои «Звездные войны».

Границы между фильмами и сериалами имеют склонность к исчезновению. Брайан Зингер подписал контракт с ABC на съемку трех пилотных сериалов. Технология съемок кинофильмов все больше заимствует методы ТВ, что, в частности, отличает «Офис» (The Office) и «Меня зовут Эрл», снятых одной камерой, подчеркивает Стефан Дэвис, указывая на то, что большая часть ситкомов, в свою очередь, снимают тремя камерами. Новое поколение кинорежиссеров питается уроками ТВ, по большей части смешивая жанры, как они поступали, используя культуру серий B или Z и видеоигр.

Однако барьеры преодолены еще не до конца. «В мире шоу-бизнеса действуют законы «художественного апартеида»: согласно им, комедиограф не имеет права написать драму, а режиссер, который начинал в кино, с трудом найдет работу на ТВ», — комментирует ситуацию Ричард Стейтон. Он вспоминает многочисленные предостережения, которые получал со всех сто-



«Большая любовь»



«Верховный главнокомандующий»

рон Джордж Клуни, когда решил бросить «Скорую помощь» ради работы в кино. «Все говорили ему, чтобы он этого не делал, внушали, что он разрушит тем самым свою карьеру...»

Многие мечтают о том, чтобы в США утвердилась английская практика: в Великобритании талантливые люди просто и постоянно переходят из кино на телевидение, в театр, и наоборот, как это блестяще проделал Нобелевский лауреат Гаролд Пинтер. В Америке все еще в силе снобизм в отношении ТВ, насаждаемый Голливудом. Мало кто из знаменитых артистов, находясь в зените славы, рискнет сняться в каком-нибудь сериале. В лучшем случае, они появятся в нем в качестве «приглашенной звезды» — и то если сериал имеет хорошую репутацию и счастливую судьбу. Так, Джеймс Вудс замечен в одном или двух эпизодах «Скорой помощи», Сет Грин — в «Окружении», Брюс Уиллис — в шоу «Это – 70-е!» (That 70s Show). При этом участившиеся случаи такого мелькания звезд «со стороны» не всегда являются добрым знаком: часто их участие похоже на операцию по спасению — спасению тонущего телевизионного зрелища.

Оздоровление на ТВ

Основным правилом в профессии актера является формула: «Помимо нескольких знаменитостей, никто не выбирает фильмы. Фильмы выбирают нас», — напоминает Ричард Стейтон. Для актера сниматься в сериале CDI— признак переживаемого им кризиса. У большинства артистов после сорока карьера катится под гору». В подобных условиях телевидение служит лучшим выходом из положения — оно помогает снова обрести профессию. И предоставляет человеку второй, типично американский, шанс. Принимая приз «Золотой глобус» за исполнение роли в «Отчаянных домохозяйках», Тери Хэтчер поблагодарила телеканал ABC за то, что ей дали эту роль, ибо «только это помогло мне вернулся в строй». «Разборки» позволили это сделать Патрику Демпси, «Белый дом» — Мартину Шину, а «24 часа на хронометре» — Киферу Сазерленду. ТВ дает возможность не только реанимировать карьеру, но и разбогатеть. За съемки в сериале «Разборки» в сезоне 2005 года актеры получили по 250 тысяч долларов. Хотя гонорары на телевидении ниже, чем в кино, они приносят популярность, а она, в свою очередь, позволяет требовать более высокой оплаты. После «24 часов» Кифер Сазерленд подписал контракт с одной из студий на пять лет, что позволит ему заработать от 10 до 12 миллионов долларов в год.

«Это — 70-е»

Опасная зона

Киностудии тоже находят свою выгоду в телепроизводстве, поэтому они сегодня бросились активно делать сериалы. Лишь бы заработать. И зарабатывают. Так «Дисней», который выпускает сейчас восемь фильмов в год вместо прежних восемнадцати, получил доход в начале этого года благодаря успеху сериалов «Остаться в живых» и «Отчаянные домохозяйки». Очевидно, что источник телекассы неисчерпаем. Помимо исторических фильмов (требующих костюмов, аксессуаров и декораций эпохи), хорошо работают видеоигры, современные сюжеты и т.п. Такие фавориты публики, как «Ньюпорт-Бич» (Newport Beach) и «Клан Сопрано», обогатили многих актеров, режиссеров, продюсеров. Новый источник доходов — загрузка телесерий в Интернет и даже в мобильные телефоны. Последний вид продукции называется «мобизодами» (от слов «мобильник» и «эпизод» (серия).

Но главным ресурсом прибыли остаются DVD. Они побивают каждый год рекорды продаж. «При этом, хоть и важно, чтобы сериал сразу на выпуске имел успех, но все же приносят они доход после длительного проката», — напоминает адвокат шоу-бизнеса Гари Штифельман.— Повторные показы позволяют обнаружить нового зрителя и вновь привлечь прежнего».

Однако... Пройти опасную зону и добиться постоянного, из года в год не убывающего успеха трудно, и удается это не всем. «Округ Нью-Йорк», идущий семнадцать лет, остается чемпионом. Иные ситкомы не успевают даже задуть свою первую свечку. Специалисты по маркетингу на разных телеканалах утверждают, что наряду с такими хитами, как «Друзья» или «Мой дядя Чарли», они выпускают и множество сериалов, которые вызывают весьма скромный зрительский интерес. Что ж — пусть неудачник плачет! Но и успех имеет негативные последствия для телеиндустрии. За два года зарплата создателей «Отчаянных домохозяек», например, выросла в четыре раза. При таких темпах роста затрат сериалу грозит быть захваченным финансовой лихорадкой, которая губит Голливуд: не секрет, что многие его студии испытывают сложности из-за огромных бюджетов фильмов, которые часто невозможно окупить. Чтобы покрыть расходы, они и прибегают к переходу от большого экрана к малому.

Studio, 2006, septembre

Перевод с французского А.Брагинского

П У Б Л И К А Ц И И

Инесса Туманян.
2000

ИНЕССА ТУМАНЯН

Пейзаж после меня

Скоро будет два года, как от нас ушла режиссер Инесса Туманян. Она не так много успела за свою жизнь — всего одна киноновелла «Завтраки сорок третьего года» и пять полнометражных фильмов — «Пятнадцатая весна», «Мальчик и лось», «Когда я стану великаном», «Соучастники», «Комментарий к прошению о помиловании».

Не знаю, помнят ли сегодняшние зрители это имя и эти картины. Но для нашего поколения они много значили. Ни один из фильмов не прошел незамеченным. Может, они и не гремели на всю страну, как произведения других, более знаменитых и удачливых режиссеров, но каждый был событием. Масштаб мысли, серьезность отношения к жизни, честность и правдивость — все это отличало ее почерк, ее личность, ее судьбу. Никогда и ни в чем она не отступила от себя, не пошла на поводу «разумных» доводов, житейских и жизненных обстоятельств. При том, что она не была ни упертым, ни фанатичным человеком — всегда открыта радости, дружбе, общению, любви. Как у Пастернака: «...быть живым, живым и только. Живым и только — до конца». Она и была живой. До конца.

Мне выпала удача пройти рядом с ней большую часть жизни. Рядом или неподалеку — в разное время по-разному. Мы дружили много лет, хотя и не были самыми близкими людьми — не похожие характеры, почти противоположные профессии. Она режиссер, я редактор. Но взаимный интерес и уважение были всегда.

Хорошо помню, как я увидела ее первый раз в коридорах ВГИКа. Я была ошеломлена — мне показалось, что таких красивых людей я прежде не встречала. Мне навстречу шла маленькая, удивительно изящная женщина, смуглая, с огромными глазами и неправдоподобно прелестной кожей — как у «Девочки с персиками» на портрете Серова. Совершенно не могу вспомнить, как мы познакомились, знаю только, что это произошло не сразу. Впрочем, в тогдашнем ВГИКе все друг друга знали. Он еще не был таким многолюдным и амбициозным, как сейчас. Весь размещался в левом крыле Киностудии Горького. Инна работала тогда ассистентом на не любимой мной кафедре философии. Незадолго до этого она окончила МГУ. Это был тот знаменитый курс, на котором одновременно с ней учились А.Пятигорский, А.Ракитин, ставшие впоследствии известными нашими философами. Помню только, как я изумилась, узнав, что Инна собирается поступать на режиссерский факультет. По моему тогдашнему разумению, красивым женщинам нечего было делать в этой профессии, которая и не всякому мужчине-то была под стать. Мне казалось, что они были самодостаточны. Что им еще выражать?

Инесса Туманян.
50-е годы

Но когда я узнала ее поближе, то поняла, что ошиблась. За хрупкой внешностью скрывалась такая железная воля и упорство, такой вулкан энергии, острый ум и художественный талант, что другого места под солнцем, кроме режиссуры, ей и не полагалось.

И она поступила, правда, не к Ромму, как хотела, а к Рошалю. Но потом все равно очутилась у Ромма. Нет таких крепостей... Он был художественным руководителем ее дипломной работы, которую она делала на «Мосфильме», — «Завтраки сорок третьего года» по сценарию В.Аксенова, вошедшему в альманах «Путешествие». Все остальные свои работы она снимала на Киностудии Горького. Сначала это были картины для детей — ведь киностудия так и называлась: «детских и юношеских фильмов».

Потом, когда грянула перестройка и началась относительная вольность, ей удалось снять свои последние, «взрослые» картины — «Соучастники» и «Комментарий к прошению о помиловании», — актуальные и глубокие, ни на что не похожие. Недаром ее соавторами по этим работам были два незаурядных и блистательных человека — следователь по особо важным делам и писатель Александр Шпеер и журналист Юрий Щекочихин.

Но я все равно больше всего люблю фильм «Когда я стану великаном», удивительную сказку–быль о талантливом мальчике-поэте, открытом миру и не понятом миром, о современном Сирано, — героическую комедию наших приземленных дней. В главной роли впервые снялся Михаил Ефремов, тогда еще и не помышлявший об актерской профессии.

Инне Туманян принадлежит честь открытия многих актеров. Впервые у нее снялись в «Пятнадцатой весне» Раймондас Банионис и Татьяна Друбич. Если не ошибаюсь, именно я порекомендовала Сергею Соловьеву, начинавшему «Сто дней после детства», посмотреть фильм Туманян, обратив особое внимание на Таню. Вот такие бывают пересечения.

Инна замечательно писала. Никогда не забуду, как в ее руках преобразился довольно бесцветный сценарий «Присвоить звание героя», который она буквально перелопатила от начала до конца, придав ему иной масштаб, иной взгляд на войну. По этому сценарию и был снят фильм «Пятнадцатая весна». У фильма была трудная судьба, его несколько раз заворачивали, заставляли переделывать, выбросили целый большой эпизод. Кстати сказать, ни один ее фильм не принимался безболезненно и сразу. Как говорил когда-то Ролан Быков: «Факт искусства у нас непростителен».

Кинематографисты с большим интересом отнеслись к этому первому полнометражному фильму Туманян. Не берусь утверждать, но мне кажется,

что и Алексей Герман, делая свои «Двадцать дней без войны», не избежал некоторого его воздействия. Во всяком случае, он внимательно смотрел «Пятнадцатую весну», и фильм ему нравился. Знаю это от Инны.

В мою задачу не входит рассказывать всю ее творческую биографию. Но не могу не упомянуть о том, что в годы перестройки Инна возглавляла на Киностудии Горького творческое объединение «Зодиак» и ушла с этого поста, когда поняла, что кинематограф сворачивает на другую дорогу. Коммерция и угождение абстрактному зрителю, которого, в сущности, до сих пор никто не знает и не изучает, были ей не интересны.

И еще об одной странице ее творчества не могу не сказать. Она снимала документальные новеллы, вошедшие в фильм Михаила Калика «Любовь». И первая открыла и сняла Александра Меня, тогда еще мало кому известного. А потом, когда картину со скандалом закрыли, материал изъяли, арестовали и сожгли, Инна с друзьями успела спасти часть пленки с отцом Менем и долгие годы хранила ее у себя дома, под кроватью. Так дошли до нас эти уникальные кадры.

Много лет мы, друзья и знакомые, слушая ее сверкающие тонкостью и точностью наблюдений рассказы о прошлом, о встречах, о съемках, потихоньку поднывали: «Инн, записывай!» Она отмахивалась: «Кому это нужно?» Но, оказывается, тайком писала. И когда после ее смерти Олег Дорман, наш общий друг, самоотверженно расшифровал и перепечатал эти записи, порой сделанные на клочках бумаги, иногда торопливые, от сердца, иногда более обстоятельные и продуманные, то сложилось — книга не книга, рассказ не рассказ, но что-то единое о жизни, раздумьях, опыте. И это то, что сейчас и предлагается вниманию читателя.

Последние годы жизни Инны были очень трудными. Она почти не выходила из дому. Больницы, кровать в большой комнате двухкомнатной квартиры у «Сокола» стали средой ее обитания. Даже дойти до кухни ей было нелегко. Если она провожала нас, забегавших к ней чаще всего на минутку, обычно присаживалась на маленькую табуретку в передней — стоять не могла, задыхалась. Но дух ее был по-прежнему неукротим, не сломлен. Разговоры по телефону, который еще связывал ее с миром, чаще всего переходили в споры, порой довольно язвительные. Смирение ей было не свойственно никогда.

И теперь, перечитывая эти зачастую такие горестные, смятенные и пронзительные строки, написанные в первую очередь для себя, я думаю: какое счастье, что Бог даровал мне встречу с таким человеком, и как надо не сдаваться ни перед какими обстоятельствами и оставаться до конца равной самой себе. Аве, Инна!

Людмила Голубкина

Нужно что-то делать с «завтра». Оно перестает для меня существовать — и оттого пусто, глупо, бессмысленно «сегодня». Надо опять научиться «строить планы». Как в тридцать, в сорок лет. Даже если «завтра» — это всего два года или два дня. Надо к этому привыкать... Тут какой-то простой выход. Но не просто — «не обращать внимания». Как-то иначе.

Или — ни планов, ни работы, ни жизни.

Надо ***не бояться. Не бояться. Не бояться.***

Но и не обманывать себя. Надо привыкать к «никогда». Никогда не успеешь. Никогда не увидишь. Это — из другой жизни. Ее не забыть, но спрятать в дальний ящик.

Как живут воспоминаниями? Это истребляет.

Уметь от чего-то отказываться. Научиться этому. Другие ритмы. Иное течение жизни.

Я не умею смотреть через стекло отстраненно, не участвуя! Может — и не учиться этому?!

Название книги, рассказа: «Пейзаж после меня».

В кино самое интересное происходит за кадром. Флирт, любовь, дружба и ненависть... Почти семейная общая жизнь. Ведь столько разных людей — а жить вместе, рядом — почти год. Ну что — в кадре? Главное ведь, каков будет результат. Как получится задуманное. Сыграет ли актер? А он не в форме. Не в духе. Болен. Домашние неприятности. Личные драмы. А оператор? Вроде все оговорено. А — не получается. И реквизит опять не тот. И художник что-то недоделал, хотя сто раз сказано. И директор следит за тобой: план, норма, сроки.

...Помню первую съемку моей курсовой работы. На площадке — пятилетний актер Паша Борискин (из «Судьбы человека»). «Тишина, приготовились к съемке!» — сейчас прозвучит «мотор», все замирают. И вдруг откуда-то сверху, с лесов, от осветителей — громкий семиэтажный мат. На весь павильон. В присутствии всех и мальчишки. Группа замерла. Что делать? Не заметить? Сделать вид, что не слышала? Отругать? Отвлечь мальчика? Все это лихорадочно проносится в голове. Знаю: как сейчас разрешу эту ситуацию — так и пойдет дальше. Я ведь — никто. Ученица еще.

И вдруг пятилетний мальчик, подняв свои глаза в пушистых ресницах, обращается к тем, наверху:

— Как вам не стыдно! Здесь ведь — женщины.

И никто не смеется, не умилятся. Все так и замерли на своих местах.

И все сразу стало по-взрослому. Отныне уже никто с ним не сюсюкает. «Паша, встань сюда!», «Паша, сделай. Нет, не так! Что ты валяешь дурака? Сначала».

Разве такое забудешь?

Ролан Быков рассказывал, как на фильме (кажется, на «Айболите») увидел декорацию и понял: не то. Снимать невозможно. Сказать, что ты ошибся? Обидеть художника?.. И возникло решение — сговор: списать декорацию как уничтоженную штормом (на что надо было еще уговорить директора!) и построить ее заново. Учесть все ошибки. Никого не обидеть. И самому не ударить в грязь лицом. Словом, выкрутиться. И это тоже входит в профессию. Важен — результат. Его не поправишь, как в театре. А победителя, как известно...

Всё подчас решают мелочи. В трудностях разного рода: творческих и производственных. Лично у меня остались в памяти *мелочи*, которые иной раз определяли выбор актера, изобразительное решение сцены, замысел сценария. И отношения в группе.

Режиссер один не может *ни-че-го*. Его требования можно саботировать. Как бы он ни кричал. Каким бы грозным, а подчас самодуром ни был. И еще одно. Не режиссер побеждает — хоть локти кусай: на площадке, на виду у всех, побеждает не тот, кто лидером назначен, а кто по существу им становится. И это видно в мелочах. Просчитанных. Прочувствованных. Вовремя замеченных.

Всегда иронически относилась к фразе: «Мы, художники». Неловко както и смешно. Слушаешь подчас мастера — уж очень С.Герасимов любил про «мы, художники», а иной раз и коллегу-сверстника — и думаешь: сколько дутых фигур. Какая аберрация зрения! И никакая слава, никакая популярность, никакая весомость фамилий тебя не уговорит. Пожмешь плечами: ну и что?

Но это приходит не сразу. Сначала — давит все-таки... Потом уговариваешь себя: что-то ты не понимаешь, значит — не дано. Потом... доживаешь до такого состояния внутренней свободы, когда пусть говорят «гениально» или «плохо», а ты веришь только своему сердцу, интуиции. Уж насколько Бог дал. Но до этого надо дожить. Если повезет.

Последняя проверка — провал А.Германа в Канне. Помню, В.Кичин, вернувшись, сказал что-то вроде: «Понятно почему, ведь это просто

Инесса Туманян.
50-е годы

неорганизованный материал». И тогда я поняла: да черт с ним, с Канном, если не принимает Германа. Тем хуже для Канна. Ибо ту ворожбу, тот гипноз, который действует на меня, когда смотрю его фильмы, не отменит никакой Канн. Даже разбираться неинтересно, что им там «не пришлось».

...Как разобраться? Хочешь — как Вера Б.? Или Ляля К.? Нет, нет! Есть силы снимать, добиваться, искать деньги? Наверное, нет. Пока нет. Почему не хочется? Почему?!

Разговор с Милой. Она мечтает о покое, писать, может быть, стать консультантом. Она еще не знает апатии одиночества.

...Разобраться с силами. Или — жить, будто тебе сорок. Что, что мешает? Где ложь, где лукавство с собой? Не оглядываться, не думать о смерти, о болезнях — будь что будет, тогда уж не бояться — пусть «на лету»!..

Или — страх, дискомфорт — выпасть, быть ненужной, уговорить себя, что покой лучше. Это и свобода... Но я не умею быть просто зрителем!

Ты и того не хочешь — и этого не хочешь. Все-таки нужно выбирать!

Есть ощущение невостребованности?

Но и... Но и... Как преодолеть «ничего не хочу» — и почти «не могу»?

И дом запущен, и читать не хочется, и писать — лень. И «соответствовать» — куда бы ни пошла — неохота...

Но что же тогда? Что???

...А м.б., страх — потеря нового, современного? Так ли уж?

Кажется, я уже не напишу сценария. Боюсь камеры. Всего процесса.

А в «новых делах» — в организации дела — тоже одна неуверенность, страх. Как преодолеть страх?

Только одним: сказать себе про себя правду. И сделать выбор!

Боже, помоги! Но ведь не будет за меня выбирать Боже...

Диссиденткой никогда не была. Но дружила со многими. Что-то меня останавливало. Уж очень давил их разрушительный пафос. А мне всегда мало

«против» — мне надо, чтоб «за». Но для них это было не ясно. Диссидентство требовало всех сил, а «всех» было жаль. К тому же много интересного было вокруг.

Первую полнометражную работу я снимала с оператором Валерием Гинзбургом. Познакомил нас Саша Галич, с которым мы тогда подружились. «Чего ты ищешь? Валюшок все тебе снимет». Так мы встретились.

Помню, пришла в благополучный уютный дом на Малой Бронной. Мэтр сидел за письменным столом спиной ко мне; когда я вошла — сразу сказал:

— С женщинами-режиссерами я не снимаю.

Что ж. Понятно. Лауреат. Заслуженный деятель искусств. Уже снят «Комиссар». И шукшинские фильмы. Что ему я, в самом деле.

Робко попросила почитать сценарий. Поговорить.

Прочитал. Поговорили. С тех пор все свои картины я снимала с ним.

О «Пятнадцатой весне».

(Сюда: вспомнить, как изменился замысел. Вместо героя-партизана — «Не убий»; и как ушла из сценария «Мать».)

Снимали первый фильм — в [...][1] и Торжке, — материал смотрели в плохоньком маленьком кинотеатре. После просмотра первого материала — расстроилась. Рушились надежды, все оказалось «не так», страшное разочарование. Ушла плакать в лесок.

Плакала часа полтора. Потом вернулась в гостиницу. И еще издали увидела — Гинзбург ходит взад-вперед у входа. Видимо, ждет меня.

Подошел. Обнял за плечи. И сказал виновато:

— Я, наверное, плохой оператор. Я знаю. Но я постараюсь как можно лучше снять твою первую картину.

Разом отрезвела. Собралась. И, может быть, именно это помогло мне продержаться всю картину. А было ох как нелегко.

Потом, позже, снимали сцену: в оккупированном городке немцы устраивают парад. Четким парадным шагом проходят солдаты. Принимает парад немецкий полковник. Его встречают согнанные на площадь жители. И не успевший эвакуироваться детдом — в основном мальчишки должны встречать его хлебом-солью, по русскому обычаю.

Солдат везли откуда-то за двести километров в открытых машинах под дождем. Потом долго муштровали на площади. Но у них никак не получалось ходить «по-немецки», этим «гусиным шагом».

Наш консультант — немец, бывший майор СС, попавший в плен (отработал на стройках, «перековался», женился), — ужасно возмущался:

— Не так! Не так!

— А ну, встаньте в строй, впереди колонны, и покажите — *как!*

Еще угробили несколько часов.

Наконец сняли. А через некоторое время подходит ко мне второй режиссер:

— Иди, посмотри — твой оператор плачет.

Оказалось — при перезарядке кассеты ассистент засветил пленку. Все триста метров. Съемочный день, все усилия, и этот дождь, непогода — всё зря.

Все в шоке.

Подошла к лихтвагену, в который уткнулся мой оператор.

— Ладно, Валь. Не расстраивайтесь. Переснимем. Ничего особенного не случилось. Выпейте чаю. Или лучше водки. Пошли в гостиницу.

— Нет! Будем работать дальше!

— Хорошо. Будем работать дальше. Ассистента не трогайте. Сами знаете — лучший ассистент на студии.

Дальше... дальше...

...А дальше — часть цветного материала отдали — по ошибке! — в черно-белую проявку.

---

[1] В тексте неразборчиво.

И нужно было начинать все сначала. И шли. И шагали. И переснимали еще и еще. И никто не сорвался, никогда не упрекнул другого.

Вообще, с этой картиной все не задалось с самого начала.

Мои актеры, которые снимались в кино впервые: Т.Друбич, Р.Баниопис, А.Калягин — «Пятнадцатая весна», М.Ефремов — «Когда я стану великаном», В.Стеклов, А.Феклистов — «Соучастники», С.Колтаков (второй раз)— тоже «Соучастники», особо — Р.Аюпов.

Выбор актера — особенно неизвестного — решают вовсе не пробы.

Да если и известный актер — будет ли попадание в роль, если не использовать его в уже известном ключе?

Инесса Туманян. Конец 60-х годов

Встреча на «Соучастниках» с Леонидом Филатовым. Ясно, что роль для него — плевая. Общаясь с ним, поняла: для него нужно найти такую роль, где бы он сыграл разом — комедию, трагедию, фарс, мелодраму. Он может.

И придумывался другой, будущий сценарий — чтоб он был и лордом, и лакеем, королем Лиром и шутом, Фомой Опискиным и героем из «Унесенных ветром», и прочее, прочее.

А Наталья Вилькина? Ходила к ней домой. Дома — как в театре. Все живут театром. Она, муж, дочь. Дома вечно что-то разыгрывается — за кофе, за чаем, за салатом. С неизменной сигаретой Наташа разминает очередную театральную роль. А ты терпеливо ждешь, когда выдохнется эта тема и поговорим про наши дела. Просто перебить ее было нельзя. Но, наблюдая ее, твой творческий, все «отщелкивающий» глаз — всё сечет. Примеряется.

Колтаков. Как пришел... Был точен: ровно в три. Держался нагловато, подчеркнуто независимо — дескать, наплевать мне на ваше кино. Просили — пришел. Но могу уйти.

— Вы все-таки почитайте сценарий. А я завтра приеду в театр посмотреть, что вы репетируете. Поговорим.

— Как хотите.

Небрежно взял сценарий.

Нагло вел себя с костюмером: самозащита.

А потом пришел в кадр, шлепая башмаками без шнурков и с грязными ногтями. А ведь я не просила, ничего не говорила об этом.

...Остаться в кинематографе — это не снять много, а выразить многое.

Надо понять и проговорить. Страх. Чего боишься? Одиночества? Не то. Не совсем то. Утра мрачного и тихого пустого вечера? И это не совсем то. Будут жалеть?.. Не то.

Самое ужасное — прислушиваться к надвигающемуся времени. Не жизнь — не смерть.

Остаться наедине со своими мыслями, хворями. Ненужностью? Уйти в работу вообще — не панацея. Библиотекарем в жэке — нет уж. Самообман. Не умею. Надо, чтоб был смысл и интерес. Так было всегда — так осталось.

Попытаться жить с самой собой, в себе?..

Махнуть рукой — такой соблазн. Одно дело — когда ты нужен беспомощному больному человеку. Другое — себе. Как сделать самодостаточной жизнь с собой?

Я и с Богом плохо умею разговаривать. В церкви мне пусто. Или я настолько суетлива? Отчего я чувствую себя там неуклюже?

Чего еще боишься? Болезней. Куда деться. Научиться жить, не обращая внимания. Научиться жить, не думая о физическом конце.

Где же если не мудрость, то хотя бы покой, ясность?

Сказки про «красивую старость» всегда для меня были сказками. Но ведь что-то тут есть. Наверное — самоуважение. Достоинство. Это серьезно — и трудно.

В чем теперь преодоление? В самой себе. Это трудно мне: делала ведь что хотела и как хотела. А сама говоришь — «за все надо расплачиваться». Надо! Ну и надо, надо. Достойно только.

Катрин Денёв: «красивая старость — искусственные цветы». Ну и что. Но — цветы.

Остается любить только себя. Возиться только с собой. Боже, как скушно!

«Не вписаться в сегодняшнюю жизнь» — нужно к этому как-то научиться относиться. Не ахать, не злобствовать.

Почему нет во мне чувства «ну и Бог с ними!»? Нет покорности.

Еще чего боишься? Потерять умение радоваться.

Что попробовать в творчестве? Нужно ли? А может, без этого? Не умею заполнять жизнь абы чем-нибудь. Не могла бы уйти в детей, внуков — целиком.

Не хочу превратиться в старую даму, даже элегантную и ухоженную.

Тем более — в неухоженную, опустившуюся, доживающую.

Доживать — не хочу. Не хочу. Не умею.

Радоваться небу, цветам, солнцу... — да, но не из окна квартиры. (Бог мой,

Инесса Туманян и Татьяна Друбич на съемках фильма «Пятнадцатая весна». 1972

а ты[2] в последние годы только так и видел мир, смену времен года — и без конца телевизор.)

Женщина звонит во «Времечко» (по ТВ):

— Мама купила туалетной бумаги. Написано: рулон 54 м. Не поверили. Размотали и стали мерить. Всего 28!

...И еще боюсь потерять обостренное ощущение и ви́дение жизни. Уговорить себя, что все новое, теперешнее — фи! Мимо.

Писать? Да, писать.

И ничего не откладывать «до завтра».

Мое первое воспоминание о церкви (не считая детских неясных ощущений чего-то таинственного, закрытого, чего-то из старины, ко мне не имеющего отношения, навсегда ушедшего и просто сохранившегося от старого мира, а точнее — чего-то тревожно-страшноватого, что хочется обойти стороной): когда мне было лет десять-двенадцать, в начале войны — кажется, двадцать второго июня 1941 года — мы у бабушки на Спартаковской. Взрослым не до нас. Тревожные, нервные, растерянные разговоры. Иду туда, куда валит народ, — в Елоховскую церковь. Феномен этот: когда беда общая — сбиваться в стадо, в общность. В церкви служба, народу много набито. Протискиваюсь поближе, в середину, чтобы что-то услышать, понять... Стою. Не понимаю, но слушаю. И вдруг — все падают на колени. И ужас охватывает: я одна, посередине, в пионерском галстуке. Бросилась бежать, не оглядываясь, сломя голову... Почему? Нет, не от страха, что засекут в этом заведении, — скорее, от страха, что куда-то влезла, куда не должна, словно подглядела чужое, чужой мир, где мне нет места. О, Господи, прости меня.

Я не могу внушить себе смирение, покорность. С какой стати? Ведь сознание: что бы мне ни внушали — я сама по себе! Все равно всё вижу и слышу! Черта с два меня обманешь *словами*, масками, поведением — всегда вижу, что за этим! Это было единственным моим достоянием и моим богатством — этого не хотелось отдавать никому и это было в моей власти и было мне дано. «Смирися, гордый человек!» А почему? Зачем? Почему от меня это требуют (да хоть бы Бог!)? Нерелигиозное сознание и воспитание? Только ли? Неправда. Оно религиозное — по-своему. Только языческое! У меня много богов! (Поэтому — с маленькой буквы.) Я поклоняюсь многим богам — сама их и выбираю. А тут *должна* выбрать, смириться, отдаться, сдаться — одному, *этому*. Почему?

Ведь ничего не принимала — ни мрачной обители церкви (всё против жизни! — против солнечного света, упоительного воздуха, который чувствуешь кожей, и кровь вскипает...) и унылого церковного пения (пусть бывала прекрасная музыка и чистые ангельские голоса — но не в вечность они уносили, не в сады эдема, а в какую-то загробность, что ли, опять с желанием меня усмирить, покорить, заставить нечто, внушить). И как при этом верить в искренность монашек — таких молоденьких, красивых? *Что* не удалось, если избрали такой путь? Не сила это была для меня — слабость. Слабость в неумении жить, найти свои радости — всё, всё противоестественно! Ибо любить, быть любимой, иметь детей, творить красивое — в отношениях, в окружении, — радоваться, позволять себе, освобождаться от всяких догм — это естественно! А уйти в монахи, простаивать на службах, говорить одно и то же (пусть по «писанию»!), всех учить и обращать в свою веру, отказываться от радостей земных — это противоестественно.

Так что же тянуло к Меню? Там все было от того мира, который не принимала (и который казался ханжеским, обедненным и убогим, при всех возвышенных словах!) — и все было *естественно*.

Увидели красивого молодого мужчину. Внутренний голос: Господи, зачем в рясе, зачем тратит на это жизнь?! Сначала сожаление, потом любопыт-

[2] Муж Инны Туманян — художник Евгений Галей.

ство: а почему он сюда попал? Сначала безапелляционное осуждение — эк ведь обманули человека эти попы! А потом: «Ну-ну. Умен, образован...» Кстати, скоро поняли: образован — не нам чета! Что удивительно — современен. Что удивительно — оперирует научными категориями (вот тебе и религиозное мракобесие)! И бесконечное человеческое обаяние — ума, манеры говорить, улыбаться, общаться, слушать, возражать. Он все время с тобой в контакте, к тебе пристроен — и все время сам по себе... Появляется ощущение равенства: мы оба из одного мира (а не то что он — из «потустороннего»). Тогда начинается проверка по своим параметрам и тестам — прежде всего социальная и идеологическая. Остальное кажется лирикой. Как ни провоцировали его на «сложные» и «щекотливые» темы, а попросту говоря, на антисоветчину — что-то скажет? как выйдет из положения? — ни разу не удалось. Выходил из положения блестяще, и говорил при этом правду! Полное удивление!

«Я буду сниматься, готов разговаривать, но давайте договоримся: вы не будете использовать это в антирелигиозном контексте». Договариваемся честно — и покажем материал и фильм[3].

У него и простое человеческое любопытство — как это все происходит. Техника наша скудная... Кабель, камера. Разрешает протянуть в храм. Входим в пустой храм сначала с опаской — тишина и полумрак. Потом охамели. Куда бы влезть, что бы посмотреть — ведь не каждый день. Только церковная старостиха зыркает.

Мень все разрешает. Можно туда? Можно. А туда? Тоже можно. Дерзкое искушение: а можно в алтарь? Пожимает плечами, улыбается: можно. Понесло нас, легкомысленных безбожников, в алтарь. А тут женщина пол мыла в стороне — как закричит! Я остановилась. И первая мысль: что Мень скажет? Чью сторону возьмет? Как выйдет из положения? И — неожиданно (видя, что я остановилась): «Ну хорошо, что вас что-то может остановить» — улыбается. Не пошла дальше.

Манера говорить — светская, интеллигентная, интонация удивительно... культурная, что ли, — не уныло-проповедническая, как мы себе представляли проповеди... И дальше это поражало все больше — словно на лекции сидишь.

И курить нам разрешал, и выпил с нами сухого вина...

Однако ощущение от его показов и рассказов о храме странное — да, вроде бы это его дом, вроде бы он там обжился, прижился, но не его это, но... Это «но» — потом стало ясно. И про доносы узнала, и про допросы и обыски. Это потом было.

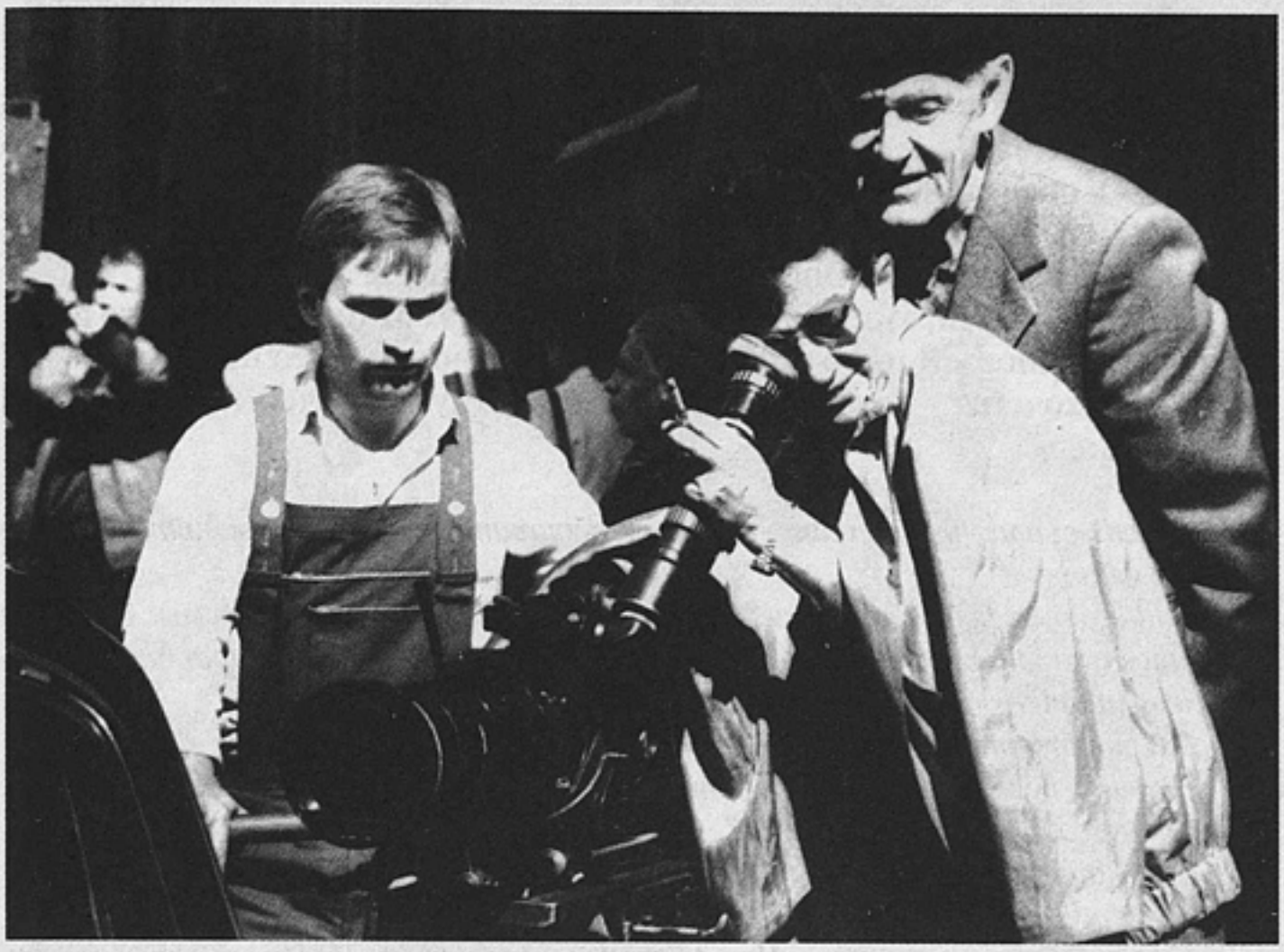
Как он расстроился, когда разбили какую-то настольную лампу — плохонькую, но из «казенного имущества». Староста-де узнает — со свету сживет. Поразило нас это. Мы успокаивали — возместим, купим. Да и он улыбался, с юмором, тоже нас успокаивал. Однако эта подробность запала... что-то щемило: наивно думали — неужели *так* зависит от «них», неужели не хозяин он здесь, этот «посредник между людьми и Богом»?

А как мы снимали! Наша нехитрая техника — и «забытая камера». Снимаю очки — ребята, включайте мотор; надеваю очки — остановка, необязательный текст (ведь пленку-то берегли). Говорили много часов. Он знал, что снимаем, не знал — когда. И вдруг — я снимаю очки и слышу, камера не заработала. «Что такое, ребята? Мы на работе, в чем дело?» «Погоди, черт с ней, с камерой, дай послушать!» Вот это первое было: нас *взяло!*

Потом он приезжал на студию, в партикулярном, в серой тройке. Ходил, разглядывал все вокруг, увидел каких-то актеров в монашеском одеянии (Сегель, кажется, снимал «Разбудите Мухина»), подозвал меня, тихо спросил: «Что это они у вас так неграмотно одеты? Пояса не такие у францисканцев». О Господи! Кто это знает? Все же — «приблизительно»!

---

[3] Фильм Михаила Калика «Любить» (1968), на котором Инна Туманян была режиссером хроники.



Инесса Туманян и Валерий Гинзбург на съемках фильма «Мальчик и лось». 1975

Нашей картиной остался доволен. И с контекстом все в порядке. «Пропустят?» — улыбается. Бодро ответили: «Будет только так». Куда там... Министр Романов орал: «Все нелюди у вас в картине — один человек настоящий, и тот священник!» «Убрать!» И убрали силой. Другие — не мы, не Калик. Калик отказался от картины. Судился. А мы... унесли материал. Материал был изъят, арестован, а потом сожжен. Что мы могли с Сашкой спасти? Что могли унести в руках и украсть — из четырнадцати тысяч метров. Взяли Меня — в первую очередь. Потом на годовщине его смерти Александр Борисов сказал: «Вас Бог вел».

И еще помню, когда снимали его, все елозили камерой, чтобы крест все время в кадре был. Ведь для нас все это была необычная фактура, и мы старались, чтоб зритель не забыл, что, дескать, не ученый перед вами, а священник, не забывайте! Наивные были.

И как сейчас помню встречи с ним в Коктебеле — он в плавках и огромный крест на груди.

А потом он стал модным... Ездила к нему — еще в Тарасовку, потом в Пушкино. Помню эту очередь девочек — ручку поцеловать! Ох!.. И не те мысли в голову лезут. Сторонилась. Спросила как-то, не утерпела — видит ли он, что не в вере дело, а... Улыбнулся так же открыто, как всегда: он знает, видит. Но не в этом дело... Нет, не люблю я модных священников. Актеров — да, писателей — уж ладно. Художников. Но священников... Не понимаю. Сторонюсь. Что-то мешает. А кликуш вокруг него все больше. Он все моднее. Что-то сопротивляется во мне. Даже говорить об этом не хочется...

Но потом слушала его во Втором Тишинском. Онемела аж. Как я могла все это пропустить?! При встрече говорю: «Крестилась я...» А он: «Я знаю». Даже не думаю — откуда?

Помню, как мы с Колей Каретниковым ездили к нему в Семхоз, и эти обрывки упаковок от бандеролей с присланными книгами (не знала, что он уже там издавался) — «оттуда». И сохранял он эти обертки, чтобы для КГБ все было законно. Тогда и узнала про слежку и обыски.

Через много лет говорю: «Давайте сделаем фильм: кто что говорил *тогда* и что теперь; а вы — и тогда, и теперь говорили то же». Обрадовался: «Это интересно! По мне! Играем в эту игру!.. Тогда я был черный и молодой, а теперь весь белый», — смеется.

Договориваемся встретиться после десятого. И уже никогда. Девятого — убили.

Все время об этом думаю. И даже не убийца меня интересует, и не все, что вокруг этого (это — как и всех), а больше всего: что думал, чувствовал, что в душе — в последние минуты?

Там моя разгадка Меня. Никогда не узнаю, а фантазировать — боюсь. Не хочется, недостойно. Опять ушла от меня разгадка!

Почему хочется, чтоб это была тихая светлая картина? Потому что шуму вокруг него много. Я не то чтобы против — я понимаю, что иначе не может быть... Но хочется — *тихо*. Затихнуть. Притихнуть. И чтоб покойно... без суеты.

*...Почувствовала, что значит — **незачем** вставать утром? Впереди тоскливый пустой день.*

Отчего так все не хочется? Смысла нет. А как найти этот смысл? То все кажется суетой, то это рассуждение кажется лукавством и оправданием ничегонеделания.

Как захотеть жить???

И жить не хочу (так) и умирать не хочу (еще пока). Так что же?

Как преодолеть постылость?

Чем чаще это повторяю, тем омерзительнее. Кто-то еще верит в меня. «Окрыляет» это? О, нет.

Нужно спокойно понять... Что? Времени осталось мало. Но если буду сидеть и ждать (чего?) — его будет слишком много!

Как из отрицательного состояния — осознав и расслабившись — сделать положительное? Может быть, все не страшно? Ну просто жизнь. Получай удовольствие от каждого дня. Не строй планов. Только — сегодня. Сегодня есть силы. Есть какие-то деньги. Есть дело — на сегодня. Ну, маленькие неприятности. Чепуха.

Заняться собой. Плавать.

И пусть остальное идет как идет.

Лучше радоваться сегодняшнему дню, чем печалиться и суетиться, что нет всеобщей радости. От чего сейчас нужно освободиться? Где искать эту свободу?

Не попадать в драматическую суету нашей жизни (все, что вижу по ТВ). ...Ну — не суетись. Что в худшем случае? Не будет «Зодиака»[4]. Не будет «Облика». Ищи тыл. Ищи запас. Где? Не знаю.

Нужно просто встать. Взять пылесос и тряпки. Привести дом в порядок. Не бояться, не жалеть времени (ах, сколько его упущено! Ну и ладно).

Писать. Книжку свою писать.

Сны моей бабушки

Бабушка сказок не знала никаких. Даже понятия такого — «сказка» — не могла уразуметь.

Но все ее рассказы о своей жизни были для меня сказками. Страшными, смешными, нелепыми.

Бабушка просто рассказывала про жизнь, свою жизнь. И это были сказки.

Например, *страшная сказка*. О том, как она появилась на свет.

Нежеланный ребенок в богатой семье лесопромышленника, мать отдала ее служанке, та должна была отнести новорожденную в лес и накрыть подушкой, чтобы задохнулась.

Так и сделали. Но когда служанка вернулась — ребенок все еще барахтался под корзиной, был жив. Сжалилась служанка и отдала младенца каким-то бедным людям. Там и росла девочка — в страшной бедности. (Это потом злая

[4] «Зодиак» — творческое объединение Киностудии Горького.

Валерий Гинзбург и Инесса Туманян на съемках фильма «Когда я стану великаном». 1978

мать призовет дочь, когда у той будут уже свои дети, а злую мать разобьет паралич.)

Ну чем не сказка?

Я и не воспринимала это «как жизнь».

Или — *смешная сказка*.

Дожила девочка до восьми лет. Замуж пора. (Замуж нужно отдать до первых месячных, иначе — «старая дева», никто не возьмет.) Женой в полном смысле она станет в совершеннолетие, лет в четырнадцать.

И вот на заднем дворе дома встретились девочка — будущая жена и мальчик-муж. Ему пятнадцать. Девочка, по обычаям, с закрытым лицом. Мальчик протянул ей яблоко — большое, красное: «Покажи лицо — я тебе яблоко дам».

— Ты дай сначала — потом покажу.

Мальчик отдал яблоко, и девочка его съела.

А потом показала фигушку.

— Вот тебе!

И убежала.

И мальчик остался ни с чем. Потом он ушел в горы, на заработки, и умер от холеры.

Когда его хоронили, молодая «вдова» с другими детьми увлеченно играла во дворе в куклы, и взрослые осыпали ее проклятьями.

А потом ее продали замуж еще раз — уже в десять лет (зачем в семье лишний рот?).

Но и второй муж, отправившись на заработки в город, умер. И она осталась дважды вдовой.

Держали ее строго, как собаку. В углу за занавеской она сидела, рядом — миска, куда ей давали еду. И говорить непосредственно со свекровью она не могла — только через младших детей.

Потом хотели выдать замуж за старика. Но бабушка бежала из дому, спрятавшись, зарывшись среди овец, которых везли на базар. Ее нашла за сто километров, совершенно случайно, соседка. Вернули домой.

И опять продали замуж — в двенадцать лет. А в четырнадцать она родила первенца.

Приданого за ней никакого не было, и бабушка любила повторять слова своего мужа, которые казались ей очень остроумными:

— Мне ничего не надо. Я готов взять ее в одной рубашке!

И то правда: она была очень красива. Лицо, как с персидских миниатюр.

Мужу было тридцать лет, он был плотник-краснодеревщик. В четырнадцать родила первенца, в двадцать девять лет — осталась вдовой с десятью детьми.

Я, затаив дыхание, слушала про все это — и про то, как он ее любил, и как пил, а напившись — бил, крушил всё дома, а опомнившись, наводил порядок — и дом становился краше, чем прежде. И бабушка забывала драки и скандалы.

А помнила только, как красиво он все умел сделать. Это были сладкие часы и дни, когда, избитая, уставшая от слез, она смотрела, как он приводит в порядок дом, и улыбалась.

Я спрашивала, затаив дыхание, про самое главное:

— А ты его любила?

Изумление бабушки не знало границ.

— Любила? Что такое любовь? Раз муж — значит, любила. А как же?!

Сколько я ни доставала ее, добиваясь, чтоб она сказала, какой он гадкий, мерзкий — он бил мою красивую бабушку! — фотография ее висела над ее кроватью — и, глядя на это фарфоровое лицо в локонах, фигуру в подвенечном платье, я никак не могла понять: как это можно ее ударить?! — и злость и ненависть закипали во мне, — бабушка только умиленно, с потеплевшими глазами и блуждающей улыбкой говорила:

— Он был красивый! (Урод! Я видела фотографию.) Сильный! (Еще бы! Переколотить все в доме!) Вот знаешь — всю мебель мог в щепки превратить, самовар разбил, подсвечник согнул — все мог уничтожить! — почти восхищенно говорила она. — А потом... У нас появлялась новая мебель — еще красивее, чем была! И новая посуда (всю ведь переколотил). И ковры на стенах (ковры он любил изрезать). И дед, утомленный трудами, спрашивал: «Ну, ты довольна?»

О, да. Она была довольна. Нет — она была счастлива.

Бабушкиных сказок нам хватило на всю ее жизнь — а прожила она девяносто девять лет. Она старела — и сказки становились длиннее, и рассказывала она чаще. Потом мы привыкли к ним и смеялись, и шутили, а потом и вовсе собственная жизнь стала нам интереснее, чем бабушкины сказки. Мы посмеивались, частенько разыгрывали ее...

Я знала все ее слабости, все, чего она боялась, просто в ужас приходила, и дразнила ее, сладострастно, мне она казалась «непрошибаемой». Но несмотря на все ее реакции, она была наивна, простодушна. А иногда хитра, почти коварна, мудра, всегда спокойна (редко повышала голос) — и говорила значительно, будто знала что-то еще, помимо того, кроме того, глубже того, — оставалось всегда ощущение, что она что-то недоговаривает — а это просто манера такая.

Я, когда хотела заставить ее волноваться, хотела напугать, разозлить — так надоедала мне ее мудрость, — врывалась в комнату, подпрыгивая выше стола, сжав ноги в коленях и вжавшись в них с головой — только руки вперед вскидывала и кричала:

— Я козлик!

Она отчаянно махала руками и со слезами в голосе умоляла:

— Не надо «козлика»!

Впрочем, она не умела выговорить «козлик». У нее получалось «козёлик».

А я прыгала и прыгала и кричала страшным голосом:

— Пока не скажешь «козлик» — буду прыгать! Козлик, а не «козёлик»!

Она почти плакала, но огрызалась все равно: «козёлик»! Ну, детка, не надо, а? Ты сволочь-девочка, шайтан! Сладкая моя, не надо!

Я торжествовала победу и требовала чай с вареньем — три ложки вместо одной.

Наступало умиротворение — никого и ничего ближе и роднее ее не было. Даже то, как она говорила «это моя!»

— Это мой девочка! Все равно — это мой!

Говорила она с акцентом — именно так, как изображают всегда кавказцев — «моя-твоя». Русский толком так и не знала, ругалась и ласкалась по-армянски. А мы снисходительно — что возьмешь с неграмотной старухи! — это принимали. Чаще смеялись. Она не обижалась. И, потупив глаза, говорила: «Русски — не могу».

Ее лицо — удивительно красивое в молодости, с фарфоровой кожей, — все еще походило на потрескавшийся фарфор. Все зубы во рту, почти без седых волос и глаза — уже тускнеющие, но выразительные, наивные, а то пронзительные, как у хищной птицы, и хитрые, как у цыганки. Но чаще — наивные почти по-детски, — и это сочетание ставило в тупик.

Как жаль, как жаль. Сегодня я корю себя: почему, почему не слушала, не записала. Ах, как жаль. Потом поняла. Поздно.

Впрочем, была она не только наивной и простодушной, но и хитрой, почти коварной, жестокой, упрямой — жизнь сделала свое, она растила десятерых детей одна, пятерых потеряла. Оставшиеся пятеро все вышли в люди. О, как она, неграмотная, с тяжкой своей жизнью, гордилась этим: в большие начальники вышли! И в ЦК работали (дочь старшая), и крупными партчиновниками были (моя мать) и сын — военный ученый, один из изобретателей «Катюши», — с персональными машинами, госдачами, с квартирой в доме ЦК. Новый быт, новые разговоры, новый уклад. Это были ее новые сказки. Она потеряла счет времени — так долго она жила, ведь дожила до цветного телевизора и полета Гагарина, и оттого однажды ее вдруг осенило, и она с хитрым и радостным видом объявила нам:

— Не знаю, как вы, но я лично никогда не умру!

Это звучало убедительно.

Это не мемуары. Это совсем другой жанр — не знаю, как его назвать. Что-то вроде «визы времени»: как время и что время отпечатало в нас. Как мы разбивались о время, а оно о нас.

Незаметно все как-то... происходило.

Произошло.

Публикация Олега Дормана

Ч Т Е Н И Е

КАТЯ ШАГАЛОВА

Однажды в провинции

СЦЕНАРИЙ

Общежитие. Квартира Спиридоновых

Коля сидит на диване. В комнате уютно, но убого. Есть еще вторая комната, смежная дверь в нее сейчас закрыта. Видно, что у хозяина руки растут, откуда надо. Мебель вся принесена с помойки или из других подобных мест, но с большим умом и изобретательностью прилажена. Коля сидит и старательно зашивает толстой иглой ботинок. Рядом возится сын Спиридоновых, двухлетний Павлик. Он дергает отца за колени, мешая ему.

К о л я. Паш, иголка! Кых!

Но Паше по фигу «кых», он смеется, его это только заводит.

К о л я. Кых, говорю! Вот, на.

Коля достает из-за подлокотника дивана пустую бутылку из-под шампанского, заткнутую пробкой, пробку вытаскивает, скручивает с нее проволоку, обсасывает для «чистоты», дает сыну. Павлик радостно хватает пробку и сует в рот. Получилось похоже на соску. Паша успокаивается, сосредоточенно сосет пластмассу. Входит Вера с сумками.

К о л я. Ты вовремя. Мы голодные.

В е р а. Сейчас, мальчишки. Все будет... Ой! Что у него во рту?!

Вера кидает сумки, бросается к сыну, вытаскивает пробку из его рта.

К о л я. Пробка.

Павлику не понравилось, что у него отняли пробку. Начинает орать.

В е р а. Он же мог подавиться, Коль!

К о л я. Не подавился же, что шумишь? Зато не орал. *(Сыну.)* Паш, помолчи, не на улице.

Паша сразу замолкает. Вера идет разбирать сумки. Видно, что Коля в доме хозяин. Продолжает зашивать ботинок. Павлик увязался за Верой, она дала ему кусок булки, он радостно ее слюнявит. Вера выкладывает на стол продукты. Она в каком-то замешательстве, думает о чем-то своем, явно обеспокоена. Коля откладывает ботинок. Подходит к столу, отламывает от хлеба горбушку и жует. Рядом с мужем Вера сразу надевает на лицо радостное выражение.

К о л я. Давай бутерброды. Колбасу только потолще режь...

В е р а. Может, суп погреть? Коль, ты только бутербродами и питаешься. Курица еще есть.

Коля отламывает себе еще кусок хлеба, засовывает в рот.

К о л я. Курицу буду. Много не клади, у меня футбол.

Коля подхватывает Павлика, садится обратно на диван. Вера прямо следом несет тарелки. Ставит перед мужем и перед сыном. Павлик начинает самостоятельно есть. Коля вгрызается в курицу. Вера смотрит на него с любовью. Неотрывно, нежным взглядом. Коля замечает это и перестает жевать.

К о л я. Вер, ты либо с нами садись, поешь, либо займись чем-нибудь, чего смотреть, я ж не телевизор!

Вера улыбается, кивает.

В е р а. Ладно... В душ схожу.

К о л я. Топай.

Вера берет полотенце, кладет в пакет халат и выходит из комнаты. Коля ест. Павлик претендует на обглоданную куриную кость. Коля дает кость

Павлику, мальчик начинает играть с ней. Коля смотрит на сына, улыбается.

К о л я. Мальчик пошел в лес попи-сать, увидел волка, заодно и покакал! Правда, смешно?

Павлик смеется, но, понятное дело, не над шуткой, а потому что Коля его щекочет. За окном слышны взвинченные женские голоса, Коля настораживается, подходит к окну.

Под окном Спиридоновых

Анжела, девушка-подросток, вылитая Барби, худенькая, как стебелек, стоит, покачиваясь, около красной детской коляски. Анжела явно не трезва. Ее мать Лена — участковый милиционер — очень рассержена, готова, кажется, прибить дочурку.

Л е н а. Сколько раз, дубина стоеросовая, сколько говорила не пить с ребенком...

А н ж е л а *(юродствуя)*. Мам, как с ним пить-то, он маленький, лежит в коляске!

Л е н а. В коляске! Двенадцать дня, а ты уже в дрова!

Коля стоит у окна, не отрываясь, смотрит на Лену. Ему все слышно.

А н ж е л а. С чего в дрова-то? С пива, что ли?! Хожу одна, скучно, Серега дома дрыхнет...

Л е н а. А мы пойдем, разбудим, пусть на тебя любуется...

А н ж е л а. Пусть!

Л е н а. Вот уйдет Серега, будешь рвать на жопе волоса!

А н ж е л а. Попутный ему ветер в задницу! Это ты меня в загс затащила! Не хотела я туда!

Коля из окна продолжает смотреть на Лену, Лена — ругаться с Анжелой.

Л е н а. А на тебя прямо очередь стояла! Королева говна и пара!

А н ж е л а. Ну не стояла! И чего?

Л е н а. Да ничего! Живот уже на нос лез...

А н ж е л а *(издевательски)*. Мать, все-таки, а кто мой папа: летчик или космонавт?!

Лена не ожидала выпада, потерялась, Анжела стоит, хихикает. Лена хватает Анжелу за руку.

Л е н а. Ах ты...

Коля открывает окно. Лена и Анжела вздрагивают от неожиданности. Коля не сводит глаз с Лены. Она смущена.

К о л я *(глядя на Лену)*. Анжел, хорош.

Лена улыбается Коле от неловкости, хватает одной рукой за локоть непутевую дочь, другой — коляску.

Л е н а. Коль, привет... *(Анжеле.)* Пойдем, чучело, пойдем, стыдобина...

Лена ругает дочь и тащит ее за собой. Анжела и не думает упираться. Коля смотрит вслед Лене. Сзади к нему подходит Павлик, хватает его за ноги и, не встретив внимания, ревет. Из коридора в комнату вбегает Вера с мокрыми волосами, в халате, берет Пашу на руки.

В е р а. Тихо! Тихо!

Она сажает Павлика на диван. Коля никак не реагирует на жену. Он продолжает смотреть в окно, хотя Лена с Анжелой уже ушли. Вера подходит, обнимает его одной рукой, а другой закрывает окно.

В е р а. Пойдем, Коленька, пойдем, так мало поел. Ты чего там увидел, а?

Коля, не обращая на нее внимания, садится и машинально ест. Ничего не говорит, смотрит в тарелку, мысли его явно не здесь. Вера присаживается на корточки перед Колей, заглядывает ему в лицо. Коля смотрит на нее, вздыхает, откладывает вилку.

К о л я. Ну? Что хочешь сказать? Я уже сыт, говори.

Вера мнется.

Вагон электрички

Все едут в тесноте, да не в обиде, болтаются в такт составу в проходах над счастливчиками, которым достались места на скамейках. Повезло и Насте, она сидит да еще и у окна. Только соседка попалась общительная. Тетка с корзинкой, в которой зевает небольшой пес, трындит и трындит, а Настя вынуждена ее слушать, отворачиваясь к окну.

Т е т к а. А внучка и ее идиот сказали: «Пусть сдохнет, зачем везешь? Деньги зачем платить, чего лечить, он старый, сдохнет все равно...» А я им: «Это что же, я вот старая, заболею, так пусть сдохну?» Нет! Я им квартиру не оставлю. Пусть они сами, сами, как я,

у меня ничего не было, я из Мордовии в тапочках приехала и ничего. Все сама! А они мне «пусть сдохнет!» Правильно, говорю?!

Настя, офигевшая, кивает. Шансов отвязаться от тетки нет.

Т е т к а. Вот я Кузю вылечила, теперь он здоровый у меня, ну заплатила. И что? Он же родной! Для родных не жалко. А эти ничего не получат. «Пусть сдохнет», а? Что за люди...

Настя поворачивается к тетке, еле сдерживая раздражение. Тетка замолкает.

Н а с т я. Скажите, Улетово скоро?

Т е т к а. Где-то через час.

Н а с т я. Спасибо.

Она отворачивается к окну. А тетка с интересом и пристальным вниманием начинает разглядывать ее.

Т е т к а. А где я тебя видела? Точно, видела...

Настя настораживается. Ей явно неуютно.

Т е т к а. Я лица всегда помню!

Н а с т я. Извините, я пройду!

Настя резко встает, берет свои чемодан и сумку, проталкивается через толпу к выходу. Тетка смотрит вслед.

Т е т к а. Видела, только где?

Она буквально сворачивает голову в сторону Насти, люди из толпы тоже начинают ее разглядывать. Настя наконец выходит из вагона.

Квартира Спиридоновых

Коля стоит напротив Веры и трясет рукой перед ее лицом. Они скандалят. Павлик ползает вокруг, смеется, то, что взрослые ругаются, его не пугает и не удивляет, видимо, привык.

К о л я. Я из-за нее в мясорубку попал, а ты ее в гости зовешь?!

В е р а. Коль, ну... я пыталась отказать...

К о л я. Спрашиваю еще раз: после этого в гости зовешь?!

Коля в упор смотрит на Веру, кажется, сейчас ударит. Вера боится, чуть не плачет, кусает губы.

К о л я. Ну? Не слышу!

В е р а. Коль, значит, ей плохо совсем, к нам если едет!

К о л я *(усмехаясь)*. Вот как? Плохо! А тебе хорошо было, когда ты полгода в госпитале со мной жила, хорошо было, когда сказали, что я дурачком останусь, хорошо...

В е р а. Коля! Не надо! Все хорошо! Ты им не остался...

К о л я. Я никогда им не был! И пусть хоть еще что на башку свалится, не буду! А ты дура!

В е р а. Да, да...

Она явно пытается успокоить разошедшегося Колю, сгладить конфликт, тянет к нему руки, но по рукам же и получает.

К о л я. Ты мне не дакай! Не дай бог, Пашка в тебя мозгами пошел, придется умную искать и с ней еще детишек делать!

Вера смотрит на мужа, от этой фразы у нее сперло дыхание. Начинает рыдать. Коля выдыхает, закуривает и отходит к окну. Вера горько и жалобно плачет. Коля стоит у окна, потом оборачивается на Веру, смотрит на нее уже не так злобно. Подходит к ней. Проводит рукой по волосам.

К о л я. Ладно, Вер, хорош. Ну всё, хорош...

Вера резко прижимается к нему и продолжает рыдать.

К о л я. Всё, извини меня, извини, был не прав...

В дверь стучат. Коля берет со стола кухонное полотенце, протягивает Вере, этим полотенцем она вытирает лицо. Коля подходит к двери, открывает. На пороге стоит Ясир. Он хорошо говорит по-русски, но с сильным арабским акцентом. Коля жмет ему руку.

К о л я. Здорово, Ясир!

Я с и р. Здорово, я ключи хотел просить.

К о л я. Не вопрос. На рынок?

Я с и р. В Астахово. Вам что-то покупать?

Коля лезет в куртку на вешалке, достает ключи от машины и дает их Ясиру.

К о л я. Да я вчера ездил, не надо. Хочешь, Ясир, чаю, пива, поесть?

Я с и р. Нет, поеду. Я бак тебе залью.

К о л я. Да ладно, перестань!

Коля машет рукой, Ясир открывает дверь, улыбается Вере. Вера тоже улыбается, лицо она вытерла, но глаза зареванные.

Я с и р. До вечера. Вера красивая, не плакать!

В е р а. Простуда это, Ясир, насморк, не плачу я.

Для пущей убедительности Вера вытирает нос полотенцем.

Тамбур электрички

Настя сидит на чемодане. Здесь же, в тамбуре электрички, едут ребята с гитарой, в несвежей одежде, майках «анархия». С ними девушка с выкрашенными зеленкой волосами. Они поют знаменитую песню Егора Летова.

Р е б я т а (*поют*).

Светило солнышко и ночью и днем.
Не бывает атеистов в окопах под огнем.
Добежит слепой, победит ничтожный.
Такое вам и не снилось.
Ходит дурачок по лесу,
ищет дурачок глупее себя.

Настя слушает, встретившись с кем-нибудь из них глазами, учтиво улыбается. Ребята заканчивают петь.

П а р е н ь. Эй! Подогрей на пиво.

Он снимает шерстяную шапку с головы, протягивает ее Насте. Настя кивает, достает из кошелька десятку, опускает в шапку.

П а р е н ь. Спасибо от неформалов Питера!

Настя с интересом смотрит на него.

Н а с т я. Ты из Питера?!

П а р е н ь. Ага. Из Купчина. А ты?

Н а с т я. 7-я Советская.

В т о р о й п а р е н ь. Центр!

Н а с т я. Ну да. Привет от меня родному городу!

В т о р о й п а р е н ь. Лады.

Вдруг девушка с зеленой головой, все это время сидевшая и разглядывавшая Настю с большим интересом, с радостным воплем поднимается с пола.

Д е в у ш к а. Ребзя, это же Люба из «Братвы»!

Настя начинает ерзать на чемодане, пытаясь отвернуться от панков. Ребята начинают пристально разглядывать Настю.

П а р е н ь. Точно! Она! Охереть! В электричке!

Н а с т я. Нет, это не я!

Все это Насте ужасно не нравится, она встает с чемодана, намереваясь выходить на ближайшей остановке. Девушка с зеленой головой не унимается, достает из кармана маркер, оголяет руку до локтя.

Д е в у ш к а. Ты, ты! На, напиши «Орзе от Любы», и автограф. Ну не жмоться, я так плакала, когда тебя убили...

Электричка подъезжает к станции, девушка с зеленой головой умоляюще смотрит на Настю, держит на весу свою голую руку, протягивает маркер. Поезд тормозит, двери открываются, Настя быстро пишет на руке у девушки, выходит с чемоданом и сумкой, двери закрываются за ней. Девушка ужасно счастлива.

В т о р о й п а р е н ь. Ну, Орза, по любэ теперь татушку набивать!

Платформа

Настя стоит на платформе. Роется в сумочке, достает темные очки, надевает их и идет в направлении вокзальной площади. Спускается по лестнице. Спина у нее идеально прямая, походка балетная, одежда аккуратная, видно, что дорогая. Настя очень похожа на Веру, только чуть стройнее и выше. Она спускается на площадь, оглядывается, приподняв очки, видит автобусную остановку, идет к ней.

Квартира Спиридоновых

Коля переодевается в спортивный костюм. На спине у него шрам от довольно большого ожога. Вера смотрит на его красивое тело, подходит, начинает приставать. Коля высвобождается.

К о л я. Ну, Вер!

В е р а. Пока Пашка спит, давай...

Лезет к нему опять. Он берет ее за руки.

К о л я. Ребята ждут. Как-нибудь в другой раз. *(Надевает «олимпийку», садится, завязывает кроссовки.)* Приедет *эта*, узнай, чего ей надо, и пусть выгребается, ясно?

Вера кивает. Коля открывает дверь, хочет выйти, Вера подходит к нему, просительно смотрит в глаза.

К о л я. Ну? Что тебе еще!

В е р а. Коль, только... пожалуйста, не обижай Настю, я сама поговорю с ней, аккуратно...

К о л я. Вер, как ты мне сегодня надоела!

Коля захлопывает за собой дверь, Вера растерянно теребит пояс на халате, опустив глаза.

Вокзальная площадь

Ясир идет по площади от большого рынка с мясной тушей на плече, в сво-

бодной руке тащит чем-то набитый большой пакет. Путь его лежит мимо автобусной остановки с толпой народа. Подходит автобус, толпа кидается его штурмовать. Пинки желающих отправиться по этому маршруту граждан, достаются и Ясиру, он пробирается сквозь толпу, ворча по-арабски. Настя стоит на месте, с ужасом смотрит на то, как автобус раскачивается от набивающихся в него людей, она не решается последовать их примеру. Рядом с Настей оказывается какой-то похмельный дядька со смотанным резиновым шлангом на плече.

Н а с т я. Скажите, а когда следующий на Улетово?

Д я д ь к а. Через два часа. Да ты сейчас лезь, на том автобусе вторая смена на комбинат едет, вилы вообще...

Н а с т я. А больше до Улетова никак?

Этот разговор слышит Ясир, он останавливается со своей тушей, разглядывает Настю.

Д я д ь к а. Электричкой только в двадцать три сорок. Другие мимо идут...

Дядька смешивается с толпой. Ясир подходит к Насте. Она вскрикивает от неожиданности, увидев смуглого парня с тушей на плече. Ясир улыбается.

Я с и р. Не бойся! Я в Улетово. Поедешь?

В машине

Ясир и Настя едут в старом-престаром двадцатилетней давности джипе. В кузове мясная туша. Ясир, улыбаясь, поглядывает на Настю. Настя смотрит в окно, мимо проплывает индустриальный промзоновский пейзаж.

Я с и р. Некрасиво?

Н а с т я. Непривычно.

Едут молча дальше. Ясир достает пачку сигарет, предлагает Насте. Оба закуривают.

Я с и р. Ты к кому?

Н а с т я. К сестре.

Я с и р. Кто она?

Н а с т я. Вера Спиридонова. У нее муж Коля.

Я с и р *(улыбаясь)*. Знаю! Мои друзья. Это их машина.

Настя усмехается, оглядывает салон.

Н а с т я. Забавно!

Я с и р. Как у вас говорить? Тесен мир?

Н а с т я. Правильно. Даже слишком.

Едут дальше.

Городок

Машина подъезжает к воротам заводского городка. Ясир сигналит, из сторожки рядом с воротами вылезает грязный, неопрятный мужчина средних лет. Открывает ворота. Около сторожки в вольере лает огромная собачища. Ясир притормаживает, достает из пакета бутылку водки, опускает стекло, протягивает бутылку сторожу.

Я с и р. На, Лошадь, выпей, сегодня я родился.

Лошадь молча берет бутылку, улыбается. Машина отъезжает, а Лошадь все смотрит вслед ей и улыбается.

Н а с т я. Почему Лошадь?

Я с и р (*усмехаясь*). Никто не знать! Больной вот здесь. *(Стучит по голове.)*

Они едут по территории городка. Какие-то кругом хозпостройки, трубы и кучи угля.

Н а с т я. У тебя день рождения? Поздравляю!

Я с и р (*кивая*). Да, вечером праздник. Коля, Вера будут. Тебе тоже надо приходить.

Н а с т я. Приду. Спасибо.

«Дети разных народов» играют в футбол. Среди них бегает Коля, а на воротах стоит Руслан Тасоев. Два вьетнамца упорно и сосредоточенно гонят мяч к воротам Руслана.

Т а с о е в. Спира! Сзади слева!

Коля быстро реагирует, и вьетнамцы не успевают забить Тасоеву. Коля гонит их от ворот назад. Сережа Ким, пробегая мимо Коли, хлопает его по плечу.

К и м. Давай, Спира, давай!

Вера прилипла к решетке, ограждающей площадку. На руках она держит смеющегося Павлика, сама смотрит на мужа с обожанием, восторгом и гордостью.

Машина подъезжает к общежитию. У входа стоит Харси, маленькая арабка в очечках. Ясир и Настя выбираются из машины. Харси приветливо

улыбается, на зубах у нее брекеты. Ясир что-то говорит ей по-арабски, произносит имя: Вера. Харси кивает Насте.

Я с и р. Это моя жена Харси.

Н а с т я. Очень приятно.

Харси продолжает улыбаться. Они с Ясиром удивительно улыбчивая пара. Харси показывает рукой за корпус.

Х а р с и. Вера там.

Н а с т я. Спасибо. *(Берет чемодан и сумку. Идет в направлении, куда показывает Харси.)* Приятно познакомиться.

Я с и р. Вечером ждем!

Настя кивает и скрывается за углом. Ясир открывает кузов машины, вытаскивает тушу и с Харси тащит ее в корпус.

Х а р с и *(по-арабски)*. Странно, что она раньше не приезжала. Сестра здесь все-таки!

Я с и р *(по-арабски)*. Да она вообще, какая-то странная. Сначала автобуса испугалась, потом меня...

Х а р с и *(по-арабски)*. Хорошо, что ты у меня такой страшный! А то пришлось бы ревновать.

Настя идет по городку, в ужасе оглядывается на обшарпанные корпуса пленно-немецкой застройки. Увиденным Настя подавлена. Вдали виднеется футбольная площадка. Судя по доносящимся звукам, там забили гол.

Гол забил Коля. Его обнимают и тискают. Вера стоит у решетки снаружи. Она поставила Павлика на землю, взяла его ладошки в свои руки, хлопает ими, Павлик радостно визжит, а Вера скандирует.

В е р а. Папа чемпион! Папа чемпион!!!

Настя подходит к ней. Вера не замечает ее, продолжает кричать, вдруг резко осекается и оборачивается. Они с Настей молча смотрят друг на друга. Павлик дергает Веру за руку. Вера неотрывно смотрит на Настю. Настя кивает на Павлика.

Н а с т я. Павлик?

Вера кивает, ничего не говоря. Вдруг порывисто и крепко друг друга обнимают. И снова застывают, опять же молча. С площадки это видит Коля. Он останавливается, и игра прекращается. Он подходит к решетке, за которой стоят Вера и Настя. Все тоже идут за ним от любопытства. Мужчины разных национальностей и цвета разглядывают Настю через решетку с большим интересом. Коля с неприязнью смотрит на Настю, Настя — на него, выдавливает улыбку.

Н а с т я. Привет.

Коля сухо кивает. Поворачивается, хочет идти в глубь площадки, чтобы продолжить игру. Все за ним. Тасоев тормозит Колю.

Т а с о е в. Иди, раз гости у тебя.

К о л я *(раздраженно)*. Тасоев, иди на ворота, ладно?

Он машет Вере и Насте рукой, чтобы уходили. Игра продолжается.

Смущенная Вера и Настя с тревожным лицом идут по территории городка. Вера суетится.

В е р а. Он отойдет, не волнуйся. Коля вообще очень добрый.

Н а с т я. Ну и прекрасно, раз так.

В е р а. Тасик, я очень скучала, правда.

Н а с т я. И я.

Чувствуется, что за всеми этими словами висит какая-то тяжесть. Снова молчат. Навстречу идет Лена-участковая. В белых сапогах, шпильки втыкаются в грязь. В руках большой пакет. Увидев Веру и Настю, она улыбается.

Л е н а. Салют!

В е р а. Привет! Познакомься: Настя, моя сестра.

Л е н а. Лена. *(Пристально смотрит на Настю.)* Говорили, на кого похожа?

Она ставит пакет на землю, закуривает.

Н а с т я *(усмехаясь)*. Говорили.

Л е н а. Хороший сериал, жизненный. В конце, правда, не жалко никого, только Любу. А я люблю, чтоб всех было жалко.

Лена цепким, профессиональным взглядом продолжает разглядывать Настю. Вера это замечает. Замечает также, что сестре это неприятно.

В е р а. А мне жалко твои сапоги! Белые, по грязи...

Л е н а. Зря! Будешь в белом ходить, грязь тебя испугается, фэн-шуй, Вер!

В е р а. Прикупить, что ли, такие?

Л е н а. Колодка, знаешь, вообще! Тапочки. Я идиотке своей тоже взяла.

В е р а. И мы себе возьмем. Да, Тасик?

Н а с т я. А что? Может, и правда к лучшему сработает?

Л е н а. Сработает, сработает! Фэншуй не дураки придумали. *(Поднимает с земли пакет, бросает бычок, топчет его сапогом.)* Ладно, девицы. Будет скучно, приходите.

Она машет рукой, уходит, все так же втыкаясь шпильками в грязь. Ковыляет — дорога вязкая, каблуки высокие. Настя и Вера идут в свою сторону.

В е р а. Участковая милиция.

Настя хмыкает, кивает. Они идут и молчат, их лица напряжены. Павлик начинает капризничать.

В е р а. Я понимаю, неприятные новости. Что бы ни было, говори.

Настя смотрит на Веру.

Баня

В предбаннике вытираются и одеваются Спира, Ким и Тасоев. У них красивые спортивные тела. У Кима и Тасоева такие же шрамы от ожогов, какой мы видели у Коли. У Кима на плече, у Тасоева на груди. Ребята красные и распаренные, им весело.

Т а с о е в. Порвали их, как девочек!

К и м. Но Туй, конечно, да! Талант! Быстрей таракана бегает!

К о л я. И все равно он их не спас. Пять-ноль жесть!

К и м. А где Че?

К о л я. Птичья болезнь у него!

К и м. Перепил, что ли?

К о л я. Ну. До вечера лучше не кантовать.

Ребята выходят из здания, над дверью которой битумом намалевано: «Баня».

Т а с о е в. Срежем?

К о л я. Ну.

Они идут по заводской узкоколейке. Все примерно одного среднего роста, одинаковой комплекции, худощавые, но хорошо подкачанные, с хищной, мягкой пластикой. Даже в их движениях какая-то особая слаженность. Ребята упираются в большой забор. Легко его перемахивают. Идут дальше по дороге, мимо хозпостроек, труб и куч угля.

К и м. Слышь, Спира, а Веркина сестра прямо копия Любы из «Братвы»!

К о л я. Она и есть.

На лице у Кима детский восторг. Коля, наоборот, мрачнеет.

К и м. Да ладно! Побухать бы с ней! Интересно, артисты много пьют?

К о л я. Вот сам и проверяй.

Ким и Тасоев переглядываются.

Т а с о е в. Спира, ты чего? Что за косяк у тебя с сестренкой...

К о л я. Косяк? Косяк... Да так, фигня. Серпом по яйцам.

Ким хлопает его по плечу.

К и м. Спира, нормально объясни!

Но Коля стряхивает его руку, молча идет вперед, ясно, что трогать его сейчас не стоит. Ким и Тасоев озадаченно смотрят ему вслед.

Квартира Спиридоновых

Вера сидит за столом, Настя стоит к ней спиной у окна. Окно открыто, они курят. Настя очень нервничает. На лице Веры написано желание не включаться в услышанное.

Н а с т я. Так что, Верочка, отец нас из квартиры выписал. Его коза деревенская ждет второго ребенка. Мама в Курган уехала, пьет как сапожник на родине у себя, ей все давно по фигу. Нас нет. Мы прошлое, понимаешь? *(Выкидывает бычок в окно, подходит к Вере, садится рядом с ней. Вера по-прежнему молчит, никак не реагирует на сестру.)* Нет, конечно, я это так не оставлю, я разберусь, буду бороться. Денег достану, в суд подам, выпру папашку с выблядками из нашего дома. А почему ему можно так поступать, а нам нельзя?! *(Смотрит на сестру, ожидая хоть какой-то реакции. Вера молча встает, подходит к раковине. Начинает механически мыть посуду. Настя идет за ней.)* Можешь мне поверить, я сделаю это! Я же всегда своего добиваюсь. Но... Послушай, я так устала, ты не представляешь, какие это были скандалы, истерики, я пришла, а родной отец меня с милицией выставил! С милицией! Выставил! Только я здесь живу, говорит, и Танечка! Он и Танечка! Представляешь?! *(Вера снова никак не реагирует на Настю, только сильнее, как будто нарочно, отпускает воду. Из-за шума воды Насте приходится говорить громче.)* Я ушла, конечно. А на следующий день

Танечка эта на лестнице навернулась. В больнице теперь лежит на сохранении. Говорит, что я ее подстерегла и толкнула. Вера, ты же понимаешь, не делала я этого! Не толкала ее! Хотела бы — не смогла! А отец уверен, что это я. Сказал, чтобы я убиралась из города, а иначе мне ноги переломают... Вера, я у тебя поживу? Пока все уляжется? *(Смотрит на молчащую Веру, встряхивает ее за плечо.)* Ну, может, скажешь все-таки что-нибудь?

Вера резко поворачивается к Насте. В глазах у нее злые слезы.

Территория городка около корпуса

Коля бежит вдоль корпуса, вдруг останавливается, со стоном хватается за голову, пережидает боль, переводит дух, снова бежит, снова останавливается, бежит опять, прислушивается, под своим окном тормозит. Из квартиры слышны крики.

В е р а *(за кадром)*. Надо же, не прошло и трех лет, про сестру вспомнила! В Москву поезжай, квартиру там сними...

Н а с т я *(за кадром)*. Поехала, сняла бы. Денег сейчас таких нет.

В е р а (за кадром). Займи, найди. Ты большая девочка! Здесь своих проблем куча, а ты ввалилась...

Н а с т я *(за кадром)*. Ввалилась? Ах, вот как!

В е р а *(за кадром)*. Так! Почему я должна врать? У меня семья, Коля знаешь, как к тебе относится. И за дело!

Коля напряженно слушает, затаился.

Квартира Спиридоновых

Вера и Настя стоят друг напротив друга и кричат. Вокруг них ползает Павлик и, не обращая внимания на крики, катает машинку.

Н а с т я. За какое же такое дело, а? Да, я сказала отцу, что ты кувыркаешься с солдатом, который яму мусорную чистит у нас на даче! А что, я должна была спокойно на это смотреть?!

В е р а. Если человек убирает мусор, это повод ломать ему жизнь?! Ты ведь понимала, куда Колю папа ушлет.

Н а с т я. Нет! Правда, клянусь тебе, нет! Думала, просто его переведут в другую часть!

В е р а. Ну, конечно! Генерал Звонников, выбросивший из жизни меня, свою дочь, пожалел бы какого-то солдата!

Н а с т я. И меня теперь не пожалел, Вера! И меня выбросил!

В е р а. Только я сама вылезала, ребенка родила, Колю спасла, а ты ныть приперлась. Некуда ей! Вон пошла...

Настя наотмашь бьет Веру по лицу. Вера этого не ожидала, замерев, испуганно смотрит на сестру. Настя наклонилась над Верой, смотрит ей прямо в глаза.

Н а с т я. Значит, так, по поводу того, как ты сама вылезала. Кто Коле твоему две операции, отдельную палату и лучших врачей оплатил?

В е р а *(в замешательстве, смотрит с удивлением)*. Фонд ветеранов...

Н а с т я. Ну, конечно! Фонд! Я просто деньги свои заработанные туда отнесла, а тебе их уже как от фонда отдали. А то ведь ваше величество знать меня не желало! А папашка сказал: «Поможешь Верке с ее козлом, плохо будет». Так, дальше. Рожала ты где, красавица?

В е р а *(таращит глаза)*. В ЦКБ...

Н а с т я. В ЦКБ, не дешевое удовольствие! Тоже фонд расщедрился?

Вера сидит неподвижно, Настя закуривает.

Н а с т я. Я как узнала, что ты в роддоме для бомжей валяешься, опять деньги оттащила в ваш фонд волшебный. Ясно, самостоятельная ты моя?

Вера дрожащей рукой берет сигарету из пачки, закуривает.

Под окном Спиридоновых

Абсолютно обескураженный Коля слушает это. На лице его крайнее удивление.

Н а с т я *(за кадром)*. Гонишь меня, значит? А кому твой плебей жизнью обязан? Кому...

Коля не выдерживает, хватается руками за подоконник, впрыгивает в окно.

Квартира Спиридоновых

Вера и Настя вскрикивают от неожиданности. Коля стоит, усмехается. Вера пытается деть куда-нибудь дымящуюся сигарету. Коля подходит к ней, крепко хватает за руку, она вскрикивает от боли, разжимает пальцы, сигарета падает за окно.

К о л я. Еще раз увижу — разведемся! Последнее предупреждение!

Вера стоит будто прибитая. Коля подходит к Насте, которая явно не ожидает ничего хорошего. Коля смотрит на нее в некотором замешательстве от полученной информации.

К о л я. Ну, спасибо за все, раз так. Живи тут пока, я парень справедливый. *(Выходит из комнаты, по дороге переворачивает стол с тарелками и едой, улыбается.)* Наряд вне очереди, генеральши хреновы.

Квартира Тасоева

Коля стучит в дверь. Тасоев открывает, молча впускает Спиру. Коля ложится на топчан лицом вниз. Никто не задает друг другу лишних вопросов.

Квартира Спиридоновых

Вера и Настя убирают с пола Колин погром. Настя озадаченно смотрит на Веру.

Н а с т я. И часто такое у вас?

В е р а. Бывает.

Н а с т я. И это, по-твоему, нормально?

В е р а *(пожимает плечами, продолжая безропотно собирать посуду)*. Нормально. Я сама виновата, разозлила его. Курила. Ему не нравится, когда я курю...

Н а с т я *(с недоумением)*. Это повод швыряться мебелью?!

Вера поднимается с корточек, относит в мусор битую посуду, вернувшись, берет веник, молча начинает подметать.

Н а с т я. Ты, первая красавица Питера, талантливая пианистка, убираешь за быдлом!

В е р а *(усмехается, продолжает мести пол, как зомби)*. И ты, первая красавица Питера, ты закончила Вагановку, снялась в кино и тоже за ним убираешь. Нам не до ссор сейчас и не до споров. Давай не будем ничего обсуждать, раз так получилось? И мой муж не быдло, а очень добрый, хороший человек.

Настя отворачивается от Веры, закатывает глаза.

Заброшенный парк на территории городка

Друзья Ясира колдуют над мангалом, Ясир суетится среди гостей, подбегает к мангалу, что-то выговаривает друзьям по-арабски, машет рукой, сам переставляет шампуры. Разномастная и разноцветная толпа выпивает и закусывает, все чувствуют себя просто прекрасно. Дети разных национальностей тоже развлекаются, облепили раздолбанную карусель, терзают ее, она жутко скрипит. Колин джип приспособили к делу. На его крыше стоит телевизор с караоке, провода воткнуты под капот. В кузове стоит быстроногий вьетнамец Туй, фальшиво, но очень старательно, выводит: «Как упоительны в России вечера». С его акцентом песня звучит так, что обхохочешься. Вера, Настя и Анжела в беседке, освещенной автомобильными фарами, крошат в большую миску салат. Анжела с бутылкой пива, она уже порядочно набралась.

А н ж е л а *(орет)*. Туй, заткнись! Уши вянут...

Туй делает вид, что не слышит. Продолжает петь.

В е р а *(укоризненно)*. Анжела, перестань! Зачем так?

А н ж е л а *(нарочно громко)*. Орет визгливо пьяный Туй, как будто прищемили...

В е р а. Анжела!

Вера пытается ее заткнуть, стыдливо косится на Настю. Вере явно неудобно перед сестрой за грубость Анжелы. Но Анжела не унимается.

А н ж е л а. Ну что? «Анжела! Анжела!» Настя, ты слов таких не знаешь?

Н а с т я. Знаю.

Она механически режет салат, думая о чем-то своем.

А н ж е л а. Да, грубо! Зато правда. Я, Насть, за правду всегда.

Н а с т я. И это правильно.

Анжела улыбается, смотрит на Настю, приподнимает бутылку пива, типа «салют», отхлебывает из нее. Некоторое время девушки работают молча. Вера по-прежнему сконфужена. Анжела откладывает нож, закуривает.

А н ж е л а. Вот Че Гевара придет, пусть поет. У него получается.

Н а с т я *(удивленно)*. Кто придет?

А н ж е л а. Че. Сереги моего, Кольки и Руслика дружок.

Н а с т я *(качает головой, усмехается)*. Странное имя!

В е р а. На самом деле он Миша. Прозвали так, потому что кубинец наполовину. Они все в армии сдружились. Сначала мы с Колей сюда приехали, а потом он их сюда подтянул. Здесь вообще одни военные бывшие работают.

В беседку входит Харси, в руках у нее миска мытых помидоров, она ставит ее на стол, улыбается своими брекетами.

Х а р с и. Ясир спросить, ребята где?

Вера и Анжела заговорщицки улыбаются и ничего не говорят. Харси озадаченно на них смотрит. Ясир издали зовет жену, в руках у него большое количество шампуров с уже готовым мясом. Харси берет со стола большое блюдо и выходит из беседки.

В парк въезжает машина, видно, что не новая, вообще непонятной модели, но едет нормально. Машина останавливается. Из нее выходят Ким, Тасоев, Спира и Че. Четвертый, под стать троим ростом и комплекцией, мулат с почему-то голубыми глазами. Ясир смотрит на ребят вытаращенными глазами, кладет, не глядя, мясо на подставленное Харси блюдо. Ребята, улыбаясь, подходят к Ясиру. У Кима на пальце ключи. Из беседки также подтягиваются Вера, Настя и Анжела.

К и м. Ну, с днем рожденья, что ли!

Он сует ключи Ясиру в руки. Тот стоит и ничего не понимает.

К о л я. Катайся на здоровье, Ясир!

Ясир так и стоит, на лице у него появляется детский восторг.

К и м. Чего застыл? Полезай, опробуй тачку.

Че открывает ему дверь на шоферском месте. Ясир издает вопль радости, кидается обнимать ребят, каждого постукивая кулаком по голове.

Я с и р. Больные здесь! Больные здесь!

Ч е. Сам такой! Полезли, мужики, с ним проедемся.

Они с воплями запихивают Ясира в машину, грузятся в нее сами. Машина трогается, едет по парку. Толпа гостей, обитателей городка, веселится. Все машут руками, кричат, чокаются, пьют из пластмассовых стаканчиков. Харси визжит, прыгает на месте, хлопает в ладоши. Потом кидается обнимать Веру, Настю и Анжелу.

Х а р с и. Подарки, как свадьба! Спасибо! Спасибо!

В е р а. Нам-то за что, Харси, это ребятам спасибо.

А н ж е л а *(Насте)*. Приперли металлолом с автосвалки, а Серега из него за месяц тачку собрал!

Настя улыбается, удивленно поднимает брови.

Дом Лены-участковой

Обстановка мещанская — платочки на стенах, висюльки в виде иероглифов на люстре, все сильно с закосом под фэн-шуй, который уважает хозяйка. Комната перегорожена дешевой рыночной ширмой в каких-то жирных голубях, за ширмой детская кроватка. Лена стоит у шкафа, периодически поглядывает на детскую кроватку, старается делать все бесшумно. Снимает форму, открывает шкаф, аккуратно вешает одежду на вешалку. Белье у Лены кружевное, с претензией на то, что «в сорок лет жизнь только начинается», но Лена стройная, подтянутая, как девчонка, на такую фигуру просится это белье. Из шкафа Лена достает ватные штаны, надевает их, потом тельняшку, заправляет ее в штаны. Все это добро Лене явно велико, поэтому она берет солдатский ремень и сильно затягивает его поверх штанов и тельняшки. Пряжка ремня стукается о шкаф, от этого звука младенец за ширмой начинает плакать. Лена досадливо цыкает, направляется к кроватке.

Л е н а. Так, Иван Сергеич, что там у нас? *(Берет из кроватки узкоглазого младенца, проверяет, не наделал ли он чего в памперс. Качает, а он плачет.)* Ну, и чего за дела? Заявок на концерт не было! Ты ел, ты сухой, надо бай! Птички спят, кошки спят, рыбки спят, и Ваня спит! *(Кладет младенца в кроватку — он вроде уже успокоился, но тут же заводит снова. Лена склоняется над кроваткой, делает строгое лицо, поднимает указательный палец.)* Ваня, кых! Кых! Спать.

Странно, но ребенок сразу успокаивается. Лена выходит из комнаты. В прихожей надевает старую подстежку от куртки. В сенях кирзовые сапоги, с пола берет топор. Выходит на улицу.

Заброшенный парк на территории городка

Все уже чудо как хороши, кто в кустах бухает кучками, кто, сильно шатаясь, танцует, дети по-прежнему носятся. Анжела, которая недавно выступала против фальшивого пения, стоит на кузове, горланит мимо нот: «Белые розы, белые розы...» Настя стоит потерянная во всей этой лихой толпе. В руках у нее пластмассовый стаканчик, все ее толкают, она озирается по сторонам, но не сходит с места. Подходит Вера с Павликом на руках. Перекрикивает «музыку» и окружающий шум.

В е р а. Пойдем! Хватит тебе на сегодня впечатлений.

Настя облегченно кивает. Они пробираются через толпу к машине Ясира.

У машины стоят сам Ясир и ребята. Все пьяны. Ясир сокрушенно мотает головой.

Я с и р. Мне пить не можно! Запрещено!

Т а с о е в. Мне тоже, Ясир! А мы сейчас еще по чуть-чуть, а завтра трезвость — норма жизни!

Но Ясир не унимается, тычет пальцем в Колю, Че и Кима. А Че льет водку в стаканчики.

Я с и р. Им можно, нам нельзя...

Ч е. Хорош базарить под руку!

К о л я. Не падай на уши, Ясир! Твое здоровье!

Ребята чокаются и выпивают. К ним приближаются Вера и Настя. Но Настя остается в стороне, а Вера с Павликом на руках подходит к Коле. Павлик хнычет.

В е р а. Коль, Павлик устал.

К о л я. В машину положи, пусть спит!

В е р а. Он там не заснет.

К о л я. Значит, не устал. Вер, ну чего ты примоталась?

В е р а. Коль, идем его укладывать.

К о л я *(усмехается, смотрит на Веру, кивает в сторону Насти)*. Вот артистка тебе и поможет, раз койкоместо заняла...

В е р а *(срываясь)*. Коля, не пей уже! Хватит! Пора домой!

Коля встает с капота, делает шаг к жене, молча смотрит на нее. Вера пугается, прячет глаза.

К о л я *(тихо и конкретно)*. Вера, иди от-сю-да, ясно? Я не понял, ясно или нет?!

К и м. Спира, хорош!

По лицу Кима видно, что ему неприятно, как его друг обращается с женой. Спира машет Киму рукой, мол, не лезь. Смотрит на Веру взглядом удава. Вера послушно кивает и отходит в сторону к абсолютно ошалевшей от увиденного Насте, тянет ее за руку.

В е р а. Пойдем, в сторонке посидим, вон лавочка, он через полчасика подобреет, значит, действительно не допил, подобреет, и мы спокойненько его заберем...

Н а с т я *(резко дергает Веру за руку, тормозит ее)*. Вера, ты больная! Вера, тебя надо лечить.

Она всерьез обеспокоена, тревожным взглядом смотрит на сестру. Лицо Веры из затравленного становится жестким.

В е р а. Настя! Твое мнение — это твои проблемы.

На кузове Анжела наконец-таки перестает терзать караоке. Покачивается в белых сапогах на высоких каблуках, орет в микрофон.

А н ж е л а. Че! Вруби давай, Че! Я тебя вижу! Че, хочу про свободу! Эй, Че!

Ким, сидя с ребятами на капоте, закатывает глаза. Анжела продолжает орать. Ким хлопает Че по плечу.

К и м. Спой, а? Она в дрова уже, так и будет орать, не заткнется, хоть час, хоть два. Давай, Че, давай.

Че поначалу мотает головой, он пьян, расслаблен, не хочет никуда идти, потом машет рукой и идет в нужном направлении. Спира неодобрительно качает головой.

К о л я. Бо́рзая у тебя Анжелка!

К и м. Не твое дело, дрессировщик хренов!

Идет проигрыш. Вера и Настя сидят на лавочке. Павлик, уморившись, спит у Веры на руках. Настя в мрачном настроении, видно, что все ей ужасно надоело. Че запрыгивает на кузов. Вера издает возглас восхищения.

В е р а. Ой, Че будет петь!

Н а с т я *(с иронией)*. Какое счастье!

В е р а. Тихо!

Че поет песню «Я свободен» и поет так, что Кипелов отдыхает. Вокруг пьяные гости праздника издают воп-

ли восхищения, достают зажигалки, машут ими в воздухе. Харси с Ясиром танцуют медленный танец рядом с джипом.

Ч е *(поет)*.

Надо мною тишина, небо полное дождя.
Дождь проходит сквозь меня, но боли больше нет.
Под холодный шепот звезд, мы сожгли последний мост.
И все в бездну сорвалось, свободным стану я от зла и от добра.
Моя душа была на лезвии ножа.

Вера и Настя восхищенно слушают, причем Настя наблюдает за Че как завороженная.

В е р а. Вот это природа! Представляешь, нигде не учился. Я как музыкант просто поражаюсь!

Н а с т я. Да... Действительно очень здорово!

Ребята слушают Че мрачно. Ясно, что эта песня для них совсем про другое, чем для всех. Коля встает с капота, идет в сторону деревьев. Ким почему-то настораживается.

К и м. Куда?

К о л я. В библиотеку! Куда ж еще!

К и м. А, ну смотри, против ветра не читай!

Коля идет в кусты, но вместо того чтобы справить нужду, идет дальше, в глубь парка, продираясь через заросли.

Двор Лены-участковой

У трухлявого сарая, прилепившегося к дому-пятистенку, явно остатку бывшей здесь когда-то деревни, Лена-участковая лихо колет дрова. Вдалеке слышно, как Че все еще поет, потом музыка замолкает, раздаются восторженные крики. Лена ловко орудует топором.

Коля идет вдоль забора, входит во двор. Лена замечает его. Останавливается, вытирает пот со лба. Она явно смущена его приходом, напряглась.

Л е н а. Ну, салют!

Она спешит вернуться к своему занятию, берет новое полено. Но Коля подходит к ней, забирает у нее топор, начинает колоть дрова. Лена закуривает. В воздухе висит неловкое молчание, такое очень хочется нарушить.

Л е н а. Мои там?

К о л я. Там, гуляют.

Они молчат. Коле попалось трудное полено, он с ним возится. Лена пристально смотрит на Колю, он резко поднимает глаза, Лена, смутившись, отводит взгляд, но поздно. Коля втыкает топор в полено, притягивает Лену к себе, сгребает в охапку, прижимает к трухлявому сараю. Лезет ей под одежду, пытается расстегнуть ремень на ней. Лена сопротивляется, хотя видно, что ей очень приятны его прикосновения, но пытается вырваться, хоть и ужасно неохотно. Коля сгребает ее руки своей одной, чтоб Лена ему не мешала.

Л е н а. Коля! Коля... Пусти, хорош!

Но Коля заводится еще больше, задирает на ней тельняшку. Кажется, сейчас съест Лену.

К дому Лены приближается Ким. Но, увидев у сарая Колю и Лену, резко тормозит недалеко от забора, откуда ему все прекрасно видно и слышно. Коля и Лена сильно заняты друг другом, и его не замечают.

Коля разошелся уже вовсю. Лена по-прежнему сопротивляется, но все более вяло.

К о л я. Я пока тебя не вспомню, с Веркой не получается! Лен, я не могу без тебя, Лен... Мне крышу рвет!

Л е н а *(вдруг резко его отталкивает)*. Ты чего себе придумал?! Покувыркались — и хорош. Какая любовь? Гормон это стреляет в голову! Малыш, я старая, опытная баба, просто не было у тебя таких...

Коля не хочет слушать, хватает ее вновь, припирает к стене сарая. Они начинают страстно заниматься любовью. Трухлявый сарай скрипит и шатается.

Л е н а. Тебе все кажется...

К о л я. Тебе же нравится...

Киму надоело на все это смотреть, слушать их охи и ахи. Он поворачивается и уходит. Слышно, как скрипит стена сарая.

Коля и Лена всецело поглощены своим занятием. Эти двое друг другу явно подходят. В доме вдруг начинает плакать младенец. Лена отпихивает Колю

едва ли не в самый ответственный момент. Поднимает с земли солдатский ремень, придерживает штаны, улыбается. Коля стоит совершенно ошалевший.

К о л я. Ты что?!

Л е н а. Извини, малыш. Внучек плачет.

Она поворачивается, поднимается по ступенькам, входит в дом, закрывает за собой дверь. Мрачный Коля смотрит ей вслед, не отрываясь.

У входа в корпус

Че сидит на крыльце пьяный и задумчивый. Орет какая-то птица, он ее передразнивает, сам с собой смеется. Идет Коля с бутылкой. Че пьяно машет ему рукой.

К о л я. Не спится, Команданте?

Ч е. Ну. В душевой кто-то делом занимается. Спира, вот ты бы заснул, если бы у тебя на голове трахались?

К о л я *(усмехаясь)*. Не знаю. Надо попробовать. А кто там?

Ч е *(пожимает плечами)*. Через стенку не разобрать.

К о л я *(с выражением шкодливого школьника)*. Пошли позырим?

Че с таким же выражением лица встает с крыльца. Идея ему понравилась.

Коридор корпуса

Че и Коля бесшумно крадутся по коридору, приближаются к двери в душевую. Останавливаются, прислушиваются. Слышны возгласы и обрывки фраз. Мужской голос явно принадлежит Руслану Тасоеву. Ребята переглядываются, идиотски улыбаются, входят в душевую.

Душевая

Они тихо подходят к закрытой двери одной из кабинок, за которой, собственно, все и происходит. Коля стучит в дверь. Звуки прекращаются.

К о л я. Какой счет, Тасоев?

Через верх кабинки на Колю и Че льется струя воды. Они отскакивают.

Т а с о е в *(из кабинки)*. Пошли в жопу!

Ч е. Кто там у тебя? Или ты тихо сам с собой...

Т а с о е в *(из кабинки)*. Не ваше дело!

К о л я. Ладно, освободишься — приходи. Мы у меня добухиваем.

Че и Коля ржут и уходят.

В кабинке к Тасоеву изо всех сил прижимается маленькая алкоголичка Анжела. С ним она совсем другая, тихая и нежная, обнимает его шею тонкими руками, смотрит влюбленно в глаза. Тасоев щелкает пальцами себя по подбородку.

Т а с о е в *(шепотом)*. Готовченко оба!

А н ж е л а *(шепотом)*. А вдруг догадались, пойдут расскажут, и все из-за меня поссоритесь?

Тасоев мотает головой. Анжела озадаченно хмыкает.

А н ж е л а *(шепотом)*. Странные вы! Серега ваш друг...

Она бы и дальше что-то говорила. Но Тасоев закрывает ей рот поцелуем. Анжела страстно ему отвечает. Ясно, что этих двоих накрыла любовь.

Квартира Спиридоновых

Вера сидит на диване, на коленях у нее Павлик, она поит его чем-то из чашки. Рядом стоит Сережа Ким. Мнется, хочет что-то сказать. Вера вопросительно на него смотрит. Настя моет посуду. Сережа по-прежнему молчит. Вера встает с дивана, подходит к Насте.

В е р а. Оставь, я сама домою. Тасик, если не сложно, начни, пожалуйста, укладывать Павлика, а я скоро к вам приду.

Настя кивает, закрывает кран, берет на руки Павлика, уходит в смежную комнату. Вера садится на диван.

В е р а. Что, Сереженька? Ты что-то хотел?

Ким садится без слов перед диваном и утыкается лицом Вере в колени, обнимает ее ноги.

К и м. Просто так посидеть.

И просто так сидит. Вера ужасно смущена, но у нее не хватает духу его оттолкнуть. Все это наблюдает Настя из смежной комнаты. Вера осторожно касается его плеча.

В е р а. Сереж... Сереженька, хочешь чаю? Ну... Или, может, водки?

Ким мотает головой, только крепче сжимает ее ноги. Вера в полном замешательстве. Но тут за дверью слышатся пьяные крики Коли и Че. Ким вздыхает, встает с пола, садится на диван. Вваливаются ребята.

К о л я. О, Кимыч! Чего тут делаешь?

К и м. Анжелку искал, думал, она у Веры. *(Без запинки, но глаза все равно отводит.)* Не пробегала? Не видели?

Ч е. Не видели, чтоб пробегала.

Ребята тоже отводят глаза.

К о л я. Да спит уже дома твоя Анжелка, бухой десятый сон досматривает! Давай, Вер, полянку собери, мы попасемся чуток.

Вера кивает, послушно идет к холодильнику.

Коридор корпуса

Тасоев и Анжела, с мокрыми волосами осторожно выскальзывают из душевой, идут по коридору. Анжела, оглядевшись, целует его в щеку.

А н ж е л а. Всё, не провожай. Иди к ребятам.

Т а с о е в. Нет, Лошадь Туза отпускает, я тебя доведу.

Он заботливо надевает капюшон на ее мокрые волосы. Они выходят из корпуса.

Квартира Спиридоновых

Ребята пьют и орут. Вера, как зомби, строгает салат.

К о л я. И это, я чего говорю... Приходит мужик к врачу, врач такой спрашивает, мол, какие жалобы. Мужик ему: «Доктор, у меня в жопе розочка». Доктор припух смальца, потом говорит: «Штаны снимайте». Мужик штаны снял, а в жопе действительно розочка. Врач в наезд: «Что за дела, да как вы смеете!» А мужик ему: «Это вам, доктор!»

Ребята громко, долго и раскатисто ржут. В соседней комнате начинает плакать Павлик. Из комнаты высовывается сонная Настя.

Н а с т я. Нельзя ли потише?

Коля, уже взявший было бутылку, чтобы разлить по стаканам, ставит ее обратно на стол, злобно смотрит на Настю.

К о л я. Здесь тебе ничего нельзя! Забей хлебало...

К и м. Спира, уймись!

Ким пытается усмирить Колю. Настя выходит из комнаты. Че увидел ее и остолбенел. Смотрит, не отрываясь. Настя решительно подходит к Коле, хочет что-то сказать.

К о л я *(усмехаясь)*. Ну, звезда, куда не ходят поезда, что мы имеем сказать?

Павлик все плачет. К Насте подлетает испуганная Вера, начинает буквально заталкивать ее назад в смежную комнату.

В е р а. Иди, иди! Не надо! Все хорошо! Я приду к вам сейчас...

Че все смотрит на Настю. Настя словила его взгляд. Вера закрывает за Настей дверь. Смотрит на ребят, заискивающе улыбается Коле.

В е р а. Ребята... Может, оладушки пожарить? Это быстро...

К о л я. Если быстро, валяй. Че у нас сладкое любит. *(Хлопает Че по плечу.)* Да, Че?

Че продолжает неотрывно смотреть в сторону комнаты.

К о л я *(хмыкая)*. Нравится, забирай! Мне она ни к чему.

Че возвращается в реальность, поворачивается, смотрит на Колю.

Ч е. Не командуй, не на плацу!

Он наливает себе и всем водки. Входит Тасоев с мокрыми волосами.

К о л я. О, садись! Где тебя носило?

Т а с о е в. Да мылся.

К и м. С легким паром, Руслан!

Т а с о е в. Спасибо.

Тасоев отводит от Кима глаза. Ким, впрочем, тоже старается на него не смотреть. В общем, все всё поняли, но «проехали». Сидят, разливают. Вдруг Че встает из-за стола, идет в направлении смежной комнаты, заходит в нее и закрывает за собой дверь. Ребята озадаченно переглядываются, Коля усмехается.

К о л я. Прикинь, Тасоев, дела какие, Че повелся! На эту!

Вера со сковородкой у плиты улыбается.

В е р а. По-моему, это прекрасно!

К о л я. А ты вообще заткнись.

Настя с Павликом на коленях сидит на диване. Че садится напротив на стул и пристально ее разглядывает, молчит. Улыбается и молчит. Насте от этого неуютно, ее это раздражает.

Н а с т я. Что ты смотришь? Я похожа на Любу из «Братвы»? Да, это я. Могу дать автограф.

Ч е. Не надо. Ты плохая актриса.

Настя поднимает брови. Вот уж этого она никак не ожидала услышать.

Ч е. И плачешь в кино фальшиво.

Настя молчит, озадаченно хмыкает.

Н а с т я. Ну да. Глицерином...

Опять сидят молча. Че продолжает рассматривать Настю, как будто что-то ищет в ее лице.

Н а с т я. Зачем пришел? Оскорбить?

Ч е. Я тебя не оскорблял. Я правду сказал. Никогда не вру!

У Насти на глазах моментально набегают слезы. Она переводит дух.

Н а с т я. Спокойной ночи!

Она выжидающе смотрит на Че, чтобы он ушел. Но Че не уходит. Он снимает спящего Павлика у Насти с колен, кладет на диван, садится обратно на стул. Берет Настины руки в свои. Неожиданно она их не отнимает. Удивленно смотрит на Че. Он улыбается.

Ч е. Мне по фигу, кто ты. Просто понравилась.

Н а с т я *(усмехается)*. А! Хочешь со мной переспать? Знаешь, это не входит в мои планы...

Ч е. Планов у тебя нет. Никаких. И это видно.

Настя кусает губы, чтобы не разреветься. Че участливо смотрит ей в глаза.

Н а с т я. Была плохой актрисой, до того никакой балериной, но все было хорошо. И были планы. И вот я здесь...

Слезы все-таки полились. Настя выдирает свои ладони из рук Че, поспешно вытирает лицо.

Н а с т я. Уходи! Всё, уйди, всё! Уйди!

Она даже пытается его толкнуть, но, вместо того чтобы уйти, Че прижимает ее к себе, гладит по спине и волосам. Никакой сексуальной окраски в этом нет. Просто один человек пожалел другого.

Ч е. Не надо, девочка, не надо. Ничего, все нормально будет.

Настя горько рыдает у него на груди под пьяный ор Коли и компании за стеной.

Комната Ясира

Ясир и Харси лежат в постели. Пьяный ор из квартиры Спиридоновых слышен и здесь. Ясир и Харси не спят, говорят между собой по-арабски.

Я с и р. Пойду скажу им, что спать пора. Всем работать завтра.

Х а р с и. Ясир, нет, не ходи. Я их боюсь.

Я с и р. Почему? Они нас любят, машину нам из железок собрали...

Х а р с и. Вот именно, Ясир! Кто из ничего может сделать все, на все способен.

Я с и р. Да... Я об этом не думал. Ты, пожалуй, права...

За стеной в соседней комнате хлопает дверь.

Х а р с и. Че пришел. Значит, расходятся. Хорошо.

Комната Че

Че берет со стола бумажник. Открывает его, внутри лежит вырезанный фрагмент фотографии, на котором молодая женщина держит на руках смеющегося маленького мулатика с голубыми глазами. Женщина эта — копия Насти. Че смотрит на фотографию.

Квартира Спиридоновых

В темноте у стола с горой посуды, остатками еды и пустыми бутылками сидит Коля. Кажется, что сидя спит. Но не тут-то было. Он встрепенулся и начинает громко и фальшиво петь, вернее, орать.

К о л я. «Я свободен от любви, от вражды и от молвы, от предсказанной судьбы...»

Из смежной комнаты бесшумно выходит заспанная Вера, подходит к мужу. Он смотрит на нее тяжелым, мутным взглядом. Вид у Веры очень усталый.

В е р а. Коль, не кричи.

К о л я. Я пою!

В е р а. Нет, кричишь. Перестань, пожалуйста, очень тебя прошу...

На Колю что-то находит. Он вскакивает, хватает Веру за грудки и начинает ее трясти.

К о л я. Я пою!!! Пою, коза безрогая, пою!!! Не смей мешать, ясно тебе или нет?

В е р а. Коль...

Неожиданно Коля коротким отработанным ударом бьет Веру в глаз, Вера кричит и падает. Настя вылетает из смежной комнаты. Начинает плакать Павлик.

Территория городка

Вера и Настя в верхней одежде поверх

ночнушек, запыхавшись, бегут по территории городка. У Веры на руках Павлик.

В е р а. Быстрее, быстрее! Если он за нами погнался, вообще караул...

Н а с т я. В милицию, дура! Побои снимать!

В е р а. Мы туда, через минуту будем...

Бежать им трудно, ботинки чуть не соскальзывают с босых ног.

Дом Лены-участковой

Лена достает пиво из холодильника. Ставит на стол. Кухня вся в фэншуевских примочках, на ободранном подоконнике фонтан с «водой». За столом сидят Настя и Вера. Вера прикладывает тряпку со льдом к ушибленному глазу. Внушительный синяк под глазом уже наметился. Лена закуривает, открывает пиво.

Л е н а. Ну, могу я его посадить, как не фиг делать! До двух лет. На здоровье! Тебе это надо?

В е р а. Ты что, нет!

Вера в ужасе даже от перспективы подобного. А Настя с ужасом смотрит на реакцию сестры.

Н а с т я. Вера, однажды он не рассчитает и тебя убьет! Думаю, в тюрьме ему будет лучше...

В е р а. Ах, ты думаешь! Ты думаешь, я должна сажать собственного мужа?! *(Плачет.)* Значит, будет надо, и сестру свою посадишь!

Н а с т я *(терпеливо)*. Вера, возьми себя в руки.

В е р а. Он не был таким! Он болен! В тюрьму больного человека! Очень здорово!

Л е н а. Девицы, не ссорьтесь. Вер, хлебни пивка, выдохни. Поднимете мне еще всех! О! Ну вот!

На кухню из коридора входит сонный Ким с узкоглазым младенцем на руках. Он видит Настю и Веру с фингалом, окончательно просыпается. Отдает Ваню Лене на руки.

К и м. Памперс поменяй.

Поворачивается, выходит из кухни. Вера вскакивает.

В е р а. Сережа!

Бежит за ним, Настя хочет бежать за Верой, но Лена преграждает ей путь.

Л е н а. Не лезь. Сядь на место.

Настя в шоке. Садится назад.

Н а с т я. Ну почему так нужно жить?!

Л е н а. Тебе не нужно, а ей нравится. Подержи!

Лена сует Насте Ваню, сама лезет в шкаф, достает памперс.

Ким зашнуровывает в прихожей ботинки. Вера стоит рядом.

В е р а. Сереж, ты только не бей его, пожалуйста!

К и м. Все нормально.

Ким продолжает возиться с ботинками, не поднимая на нее глаза. Тогда Вера присаживается рядом с ним на корточки.

В е р а. Сереженька, пожалуйста, очень прошу тебя, только не бей!

Ким поднимается с корточек, вместе с собой поднимает за плечи Веру, которая жалобно на него смотрит. Ким крепко ее к себе прижимает, целует в макушку.

К и м. Дурочка моя любимая!

Он отпускает Веру, выходит из дома.

Ким быстро идет по двору, выходит за забор. Сейчас по его лицу видно, насколько он взбешен.

Квартира Спиридоновых

Кругом все разбросано, печальный Коля сидит в темноте. Резко включается свет, Ким врывается в комнату, кидается на Колю, бьет в челюсть, валит на диван, садится ему на грудь.

К и м. Еще раз хоть пальцем тронешь, снесу тебе остатки башки.

Говорит он это тихо, но очень убедительно, сверлит взглядом Колю. Коля сначала пробует языком, шатаются ли зубы, потом улыбается.

К о л я. Давай! И будешь наконец трахать мою жену. Ты ведь хочешь?

Ким отчего-то не обижается, только усмехается.

К и м. Хочу. Но не по углам, как ты мою тещу!

Ким слезает с Коли. Коля поднимается и вдруг резко хватается за голову, застонав от боли.

Дом Лены-участковой

Лена в ударе. Учит Веру жить, разглагольствует. Перед ней уже три пустые бутылки из-под пива, а Вера и Настя выпили только по половинке.

Настя по-прежнему совершенно офигевшая.

Л е н а. Да слушай, что говорю! Я старая и умная, проверено на себе. Достала ты мужика, Вера! Виснешь, продыху не даешь. Надо быть самодостаточной личностью, жизнью своей жить, понимаешь?

Вера вяло кивает. Лена берет ее бутылку, отхлебывает, ставит на стол.

Л е н а. А так на хрена ты ему с коровьим взглядом? Займись чем-нибудь, кроме его порток! Вот у меня, например, три хобби. Фэн-шуй, психология, и еще я пишу.

В е р а. Пишешь?

Она и вправду удивилась. Заинтересовалась и впервые улыбнулась.

Л е н а. Да, стихи. Я не помню кто... как его? Ладно, в общем, сказал: «Человек — это сад скрытых возможностей».

Н а с т я *(оживляясь)*. Здорово! И правда так.

Л е н а. Ну! А что, поэтам можно, а мне нельзя? Вот, свеженькое! *(Читает просто, хорошо, без поэтических «завываний».)*

Учебой ли, в тимуровцы игрой
охвачена, была я всюду первой.
Отличницей. Общественницей.
Стервой.
Меня не научили быть второй.
Переборов ребяческую прыть, живу
неспешно, то есть драматично.
Предпочитая не демократично,
а царственно решать, куда мне
плыть.
И мне уже не страшно быть второй,
и пятой, и десятой, и последней.
Да, может, тот бессмертней,
кто бесследней, и тот первей,
кто замыкает строй[1].

Вера восхищенно смотрит на Лену. Настя совершенно прибитая. Стихи явно произвели на нее очень сильное впечатление.

В е р а. Да ты философ, Лена!

Лена хорошенько отхлебывает из бутылки, мотая головой.

Л е н а. Нет, философия как разтаки не мое. Человек ясно должен выражаться, а там все тень через плетень, я как-то почитала...

Настя резко встает и выходит из кухни. Вера и Лена удивленно смотрят ей вслед.

[1] Стихи Инны Кабаш.

В е р а. Настя!

Но Настя не откликается. Вера и Лена переглядываются. Вера крутит пальцем у виска.

Л е н а. Чего за фортель?

Вера пожимает плечами.

У корпуса

На рассвете Ким выводит Колю на крыльцо. Коля по-прежнему держится за голову. Ким сажает его на ступеньки.

К и м. Так, Спира, держись. На воздухе сейчас отпустит! Ты дыши носом, носом давай!

Коля стонет, дышит носом, на воздухе и вправду становится легче.

К и м. Бухать завязывай. На время хотя бы. Тебе ж вообще нельзя.

К о л я. Ну, нельзя. А мне нравится бухать.

К и м. Не обсуждается! Спира, это косяк, не понимаешь? Тебя последний месяц всю дорогу прихватывает.

Коля молчит, трет лоб. Кажется, уже отпустило.

К о л я. Дай сигарету.

Ким протягивает ему пачку, Коля закуривает и думает о чем-то, Ким тоже закуривает садится рядом с ним.

К о л я. Пьянеть я стал немерено, понюхаю — и аут. Потом волны накатывают, как море, болтается в башке, больно и не видно ничего. Ну так, только очертания, и разодрать охота всех. И стыдно потом.

Ким хлопает его по плечу.

К и м. Ничего, поменьше пей, все будет здорово.

К о л я. Думаешь, поможет? Я как вспомню все...

К и м. Спира, что нам в Красногорске, в госпитале говорили? Что по утрам заставляли повторять?

К о л я. «Страшный сон кончился, началась новая жизнь».

К и м. Ну, вот и проснись.

Они сидят молча. Потом Коля давит бычок, встает с крыльца.

К о л я. За Веркой пошли.

Территория городка

Лошадь подвозит к своей сторожке старую детскую коляску, полную пустых бутылок, начинает расставлять их на крыльце, сортируя. И тут замечает Колю с Кимом, которые идут мимо сторожки. Туз лает.

К и м. Свои, свои, Тузяра, чего орать!

Л о ш а д ь. Эй, вы! Машину свою из парка уберите сейчас же! Загадили там все...

К о л я. Пошел ты в жопу! Когда надо, тогда и уберем.

Ребята проходят мимо. Лошадь недобро смотрит им вслед.

У дома Лены-участковой

Рассвет. Настя стоит на крыльце в грустных раздумьях. Выходит Вера.

В е р а. Сколько ты тут стоишь? Пойдем поспим. Осталось всего пара часиков.

Настя с удивлением смотрит на сестру.

Н а с т я. Вера, у тебя железные нервы. После такой ночки...

В е р а. Вот именно, лучше поспать. Идем...

Вера осекается, потому что во двор входят Коля и Ким. Они останавливаются перед крыльцом. Коля улыбается и подмигивает Вере, Настя пытается стать перед Верой, но Вера ее отпихивает и, чуть не сваливаясь с крыльца, кидается на шею мужу, он крепко ее обнимает. Настя поражена, она не может двинуться с места. Ким поднимается по ступенькам, открывает дверь, берет Настю за локоть.

К и м. Пошли. Пошли в дом.

Втаскивает ее внутрь.

Настя растерянно стоит посреди кухни, Ким входит с постельным бельем в руках.

Н а с т я. Она ушла с ним!

К и м. Ну да, ушла. А что ты можешь сделать?

Он явно не настроен поддерживать разговор.

Н а с т я. Сережа, *это* нормально?! Ты считаешь, это нормально?

К и м. Насть, смотри, какую я кровать сделал.

Ким открывает совершенно обычный шкаф, оттуда на пружине опускается матрац. Решение неординарное.

Утром Лена с Анжелой стаскивают коляску во двор. Настя спускается с крыльца, на руках у нее Павлик. Лена идет обратно в дом.

Л е н а. Всё, девицы, мне собираться. Анжелка, до обеда нарежешься — убью.

Она закрывает за собой дверь. Настя и Анжела идут по двору. Где-то звучит песня группы «Ласковый май» «Белые розы».

А н ж е л а. Нарезаться-то вряд ли, а поправиться стоит. Насть, будешь по банке? Я угощаю.

Н а с т я. Спасибо, не хочется. А музыка откуда?

А н ж е л а. Динамики на столбах по всему городку. По утрам орут, достали! Чтоб типа на работу шли, как на праздник.

Настя кивает, они с Анжелой выходят со двора.

Территория городка

Над Улетово плывет «жалистный» голос самого звездного детдомовца нашей бывшей страны. К воротам идет дружная интернациональная толпа, скорее даже, строй из одних мужчин. «Белые розы, белые розы, беззащитны шипы, что с вами сделал снег и морозы, лед витрин голубых...» — надрывается динамик. Все тепло одеты, похолодало. Все почему-то улыбаются. На работу идут действительно как на праздник. Настя с Павликом на руках смотрит на толпу растерянно. А ребята на Настю — с интересом. Проходя, скользят по ней взглядом. В толпе Настя видит Ясира, он машет ей рукой, Настя машет тоже. И Туй проходит мимо. Нечаянно она попадает в толпу «белых роз», приходится ей двигаться против их движения. Настя напугана, пытается выбраться из толпы.

У корпуса

Вера развешивает белье, и не одна она этим занимается. Перед корпусом много специальных железок, на которые натянуты веревки, около них женщины, которые занимаются тем же самым. Всё вокруг уже в белье. Настя подходит к корпусу. Павлик, завидев мать, вырывается у Насти, ковыляет к Вере. Она подхватывает его на руки.

В е р а. О, кто пришел! Павлуха! Тасик, привет!

Н а с т я. Привет.

Настроение у Веры хорошее, она улыбается, и набухший фингал под глазом, видимо, ее настроение не портит.

В е р а. Как поспали?

Н а с т я. Ничего.

В е р а. Ну и прекрасно! А тут, видишь, банный день, да. Сегодня разрешают стирать в душевых. Но мы, конечно, всегда стираем, только потихонечку...

Настя смотрит на Веру, как на человека, которого видишь первый раз, но его лицо отчего-то очень знакомо. Вера радостно болтает.

В е р а. Тасик, будь другом, там наш зеленый таз, в кабинке у окна, выполощи белье, выжми и сюда принеси, ладно? Управимся со стиркой, на рынок пойдем!

Комната Че

Че в окно видит, как Настя сначала кивает Вере, потом идет к корпусу. Че отходит от окна.

Душевая

Во всех кабинках женщины склонились над тазами, переполненными бельем. С напором льется вода, создавая сильный шум. В кабинке у окна Настя полощет в тазу простыни. Че подходит к ней сзади, она оборачивается на шаги.

Н а с т я. Привет.

И отворачивается. По лицу видно, что ей отчего-то неловко, но видно также и то, что Че Насте не неприятен, боковым зрением она следит за ним. Че подходит, берет ее за локоть, отводит к окну.

Ч е. Не уплывет оно никуда. Как ты?

Н а с т я. Хорошо.

Стоят, молчат. Че с нежностью смотрит на Настю, она смущается.

Н а с т я. Спасибо тебе.

Ч е *(удивленно)*. За что?

Н а с т я. За вчера. Извини за истерику.

Че усмехается, гладит Настю по плечу, а она не отстраняется.

Ч е. Плачешь, значит, живешь. Радуйся, а не извиняйся.

Настя улыбается. Че достает из кармана пачку сигарет, протягивает Насте. Она угощается, они вместе закуривают.

Ч е. Давно ты куришь?

Н а с т я. С седьмого класса.

Че начинает радостно смеяться, хлопать себя по коленкам.

Ч е. Я тоже! Я тоже!

Н а с т я. И что смешного?

Ч е. У меня примета. Если кто-то курит, как я, с седьмого класса, значит, нам по пути.

Че замолкает, садится на подоконник. Он смущен. Настя выжидающе смотрит на него. Пауза явно затянулась.

Н а с т я. Говори, Миша, я тебя слушаю.

Ч е. Давай жить вместе.

Теперь смеется Настя. Успокоившись, она смотрит на Че.

Н а с т я. Шутка хорошая! Но курение с седьмого класса не повод для сожительства.

Она хочет вернуться в кабинку стирать, но Че тянет ее за руку назад.

Ч е. Я серьезно, Насть.

Видно, что он действительно говорит серьезно. Настя смотрит на него удивленно.

Н а с т я. Ты знаешь меня один день.

Ч е. Чего тянуть. Жизнь штука короткая, раз — и нет.

Настя не знает, что и ответить, мнется.

Н а с т я. Миша, ты вроде взрослый, проницательный и умный человек...

Ч е. Да, не самый плохой парень. Так что подумай.

Он берет ее за руку, своей ладонью по ней хлопает.

Ч е. Давай! Поработаю пойду.

Он идет к выходу из душевой. Ничего не понимающая Настя смотрит ему вслед.

Заброшенный парк на территории городка

Утром парк не в лучшем виде. Везде стаканчики, бумажки и прочая грязь. Джип, на котором терзали караоке, стоит, где стоял. В его кузове свалена куча мусора и объедков, на куче копошатся жирные вороны, столуются и гадят. Вся машина уже в их отметинах. Коля, Ким, Че и Тасоев офигевшие подходят к джипу. Стоят, смотрят.

К о л я. Так. Значит, тащим сюда Лошадь, пусть дерьмо это при нас сожрет!

Т а с о е в. Радость одна, Спира, дерьмо к деньгам, и его много!

К о л я. Да заткнись ты!

Они поворачиваются и быстрой решительной походкой выходят из парка.

Ребята подходят к сторожке. Коля долбит в дверь ногой. Никто не открывает. Он хочет сломать дверь.

Т а с о е в. Стой! Давай, как прапору Семенову?

К о л я. Давай!

Ребята подходят к двери, становятся в рядок. Мочатся на дверь Лошади.

Лошадь затаился под дверью. В окошко он видит, как они бодрой походкой выходят за ворота. Лошадь долго смотрит им вслед, вздыхает, отходит от двери.

Дорога к заводу

Большой грузовик несется по дороге. Поравнявшись с ребятами, он обдает их водой из огромной лужи и проносится мимо.

Ч е. Козел!

Ребята отряхиваются.

К о л я. Чтоб ему доехать!

Т а с о е в. И откуда он взялся? Я ничего не слышал.

К и м. Я тоже.

Продолжают отряхиваться, как стая мокрых собак.

У проходной завода

Под все те же «Белые розы» человек десять скинхедов пристают к группе цветных ребят, среди которых Ясир. Слышны возгласы: «Обезьяна черная», «Бандерлоги потные» и т.д. Кого-то уже фигачат на асфальте. Охранник из будки на проходной спокойно за всем этим наблюдает и не думает ничего предпринимать. Потасовка набирает обороты, силы явно не равны. Улетовцы даже не пытаются обороняться, только закрываются от ударов, скины приперли их к воротам, внаглую бьют. Коля, Че, Ким и Тасоев, увидев это, мгновенно реагируют. Срываются с места, подбегают к воротам и в считанные мгновения технично кладут на асфальт всех скинов. Кто-то из тех пытается шевелиться.

Ч е. Морды вниз, твари!

К о л я. Жаль, мы отлили уже!

Т а с о е в. Это да. *(Машет рукой перепуганным улетовцам.)* Всё, ребята, работать. Ясир, что стоишь, иди давай!

Все входят в проходную. Охранник по-прежнему наблюдает за происходящим, будто смотрит телевизор. Один из скинов пытается встать. Ким тут же мочит его ногой по хребту. Скин издает дикий крик.

К и м. Вот так! Кто шевельнется, будет без яиц!

Скины лежат молча и не двигаются. У них действительно очень сильные противники.

К о л я. Хватай.

Тасоев и Че поднимают с земли одного из скинов, один выкрутил ему руки, другой поднимает за волосы. Скин стонет.

Т а с о е в. Что ж ты пищишь, Чика, фюрера позоришь! А еще воин!

К о л я. Пошли!

К и м. Лежать, скоты! Повторять не буду!

Они идут вдоль забора, Тасоев и Че волокут Чику.

Крыша заводского корпуса

Ужасное брошенное здание, стекла выбиты, повсюду торчит арматура. То ли недостроили, то ли недоломали. В общем, «фильм катастроф». Чика привязан на крыше ремнями к какой-то антенне, рот у него чем-то заткнут. Ким и Че на корточках сидят на возвышении под другой антенной, Коля и Тасоев стоят рядом.

Ч е. А Спира, кстати, прав! Можно здесь его оставить, птичек покормить.

Т а с о е в. Потом письмо в «Гринпис» напишем, как мы заботимся об окружающей среде. Баблом наградят!

К и м. Ну да. Как санитаров леса.

Ребята ржут. У Чики в глазах застыл ужас. Коля, отсмеявшись, подходит к Чике.

К о л я. Ладно, все это лирика, мечтать не вредно. Только, Чика, сюда правда никто не придет. Склюют тебя вороны.

Коля резко бьет Чику в живот. Тот стонет.

К о л я. Говорили, Чика, тронешь наших еще раз — Гитлер капут!

У Че в руках откуда-то ножик-выкидуха. Улыбаясь, он подходит к Чике.

Ч е. Нет, Спира. Птичкам дерьмо есть не полезно. Лучше автограф на морде его оставить. Чтоб все видели, что с тварями бывает! *(Подносит ножик к лицу Чики.)* Ну, чего пишем? Улетово-2006?

У Чики остановившийся взгляд. Слышно журчание. Под ботинками

Чики растекается лужа. Заметив это, ребята начинают, как в цирке, ржать.

К о л я. Он нас понял! Дает знать!

Смеются дальше, потом успокаиваются.

К о л я. Ладно, развязывай!

Тасоев отвязывает Чику, Чика падает на четвереньки.

К о л я. Пошел отсюда! Десять секунд у тебя.

У невменяемого Чики откуда-то берутся силы, он поднимается и с тем же остановившимся взглядом, шатаясь, бежит по крыше, лезет в люк, слышны его шаги по лестнице в гулком пустом здании, они все быстрее и быстрее. Ребята усмехаются, надевают свои ремни. Ким смотрит на часы.

К и м. Не фига себе, час дня! Прогул напишут.

Ч е. Отгул дадут! За борьбу с язвами общества!

Они ржут, закуривают, не спеша идут по крыше.

Дорога вдоль леса

Дорога неасфальтированная, разбитая. С одной стороны чахлый лес, с другой — какие-то промышленные гаражи. Вера и Настя идут по дороге. Идти тяжело. Настя тащит сумки, Вера толкает перед собой коляску с Павликом. В коляске, внизу, коробка с сапогами. Вера весела и щебечет. Настя в своих мыслях.

Н а с т я. Зачем мы здесь пошли? Была же другая дорога...

В е р а. Дышать у деревьев! В промзоне все-таки находимся, а чистый кислород необходим.

Н а с т я. Где ж ты тут чистый найдешь?

В е р а. Ну не швейцарские Альпы, конечно, но лучше, чем вдоль бетонки тащиться... Ой!

Наехав на какой-то камень, коляска покачнулась, и коробка с сапогами съехала. Вера, присев на корточки, засовывает ее назад.

В е р а. Сапожки все-таки классные, скажи?

Н а с т я. Да, тебе идут.

Вера разобралась с коробкой, они идут дальше.

В е р а. Вот главное, чтобы шло! А то мне Колька с утра на сапоги деньги дает и говорит: «Не стремно тебе, что и у Лены, и у Анжелы такие?» Нет, говорю, на каждом человеке одна и та же вещь индивидуально смотрится.

По дороге навстречу Вере и Насте идет Лошадь. Волочет за собой свою старую детскую коляску для бутылок. Правда, сейчас она пустая.

В е р а. И потом, уж очень они мне понравились... Ой, Виктор Сергеевич, здравствуйте!

Увидев Лошадь, Вера улыбается, подходит к нему. Настя натягивает на нос воротник свитера. Судя по всему, несет от Лошади соответствующе.

В е р а. А я для Туза кости купила! Хорошие, с мясом. Вам сейчас отдать или на крылечке оставить?

Лошадь смотрит на Веру мутным взглядом хронического алкоголика.

Л о ш а д ь. На крылечке.

В е р а. Ладно, поняла! Счастливо вам.

Вера и Настя проходят мимо Лошади. Он идет дальше, вдруг оборачивается, смотрит им вслед.

Н а с т я. Пахнет он, конечно, розами!

В е р а. Еще бы, от такой жизни. А когда-то был комендантом городка! Большим человеком. И вот что получилось. Мне так жалко его. Вечно пьяный, голодный. Видела, как он с Тузом из одной миски ест...

Н а с т я *(усмехаясь)*. Да, ты с детства всех жалеешь, ничего не изменилось.

В е р а. А как тут не пожалеть, Тасик! Все ему: «Лошадь, Лошадь». А он пожилой человек, нездоровый...

Н а с т я. Вера, а чем Коля болеет?

Настя остановилась, резко задала этот вопрос, оборвав сестру. Лицо Веры приобретает каменное выражение. Она молча толкает вперед коляску.

В е р а. Настя, я не буду обсуждать эту тему.

Они идут молча. Настя перекладывает сумку в другую руку, берет Веру за локоть.

Н а с т я. Но почему? Я хочу знать, что тебя гнетет...

В е р а. Зачем? Сделать все равно ничего нельзя.

Вера вдруг стала такой закрытой и жесткой, какой и представить ее было нельзя. Настя в замешательстве. Вера молчит, потом вздыхает.

В е р а. Была травма. Черепно-мозговая, очень тяжелая. То, что он выжил, чудо, так просто не бывает. Сде-

лали две операции, ну это ты знаешь, все было позади. Год назад стало хуже. Сказали, нужна еще одна. Этих денег у нас нет.

Она замолкает, идет дальше с непроницаемым лицом. Настя переваривает услышанное.

В е р а. Коля был другим человеком до травмы. Для меня таким и остался. И для ребят. Мы его любим, и пусть никого это не касается.

Вера толкает коляску перед собой. Настя идет рядом, вдруг резко ставит сумки на землю, начинает рыться в своей сумочке. Достает оттуда довольно внушительную пачку долларовых купюр, перетянутую аптекарской резинкой. Молча догоняет Веру и протягивает ей деньги. Вера смотрит на Настю, на деньги, опять на Настю. Судя по ее взгляду, она не верит в происходящее, почему-то пытается деньги отпихнуть, но Настя насильно ей их всовывает, сжимает деньги в ее ладони.

Н а с т я. Все, что есть. Бери, тебе нужнее. Пусть станет, каким был.

Вера смотрит перед собой, ее трясет, на глаза наворачиваются слезы. Настя обнимает ее. Вера начинает рыдать, прижимаясь к Насте, и никак не может остановиться, Настя гладит ее по спине.

Н а с т я. Ну все, все... Успокойся, все хорошо, все хорошо... Все, все...

Они стоят на дороге в обнимку. Вера никак не может успокоиться.

Около корпуса

На площадке перед корпусом, неподалеку от того места, где сейчас, в вечерней темноте, белеет развешанное утром белье, Ким, Тасоев, Коля и Че моют загаженную Лошадью машину. На столике бутылка водки и стаканчики. Настя и Вера в некотором отдалении снимают с веревок белье.

К о л я *(кричит)*. Вер, пожрать нам вынеси!

В е р а *(издали)*. Сейчас.

Она ставит таз на землю, уходит в корпус. Настя остается, возится с бельем. Че смотрит на нее, не отрываясь. Коля это замечает.

К о л я. Эй, Команданте, накрыло тебя, что ли?

Ч е. Похоже на то.

Че смотрит, как Настя, сняв все белье, складывает его в таз и тоже уходит в корпус. Коля неодобрительно качает головой.

К о л я. Ты же знаешь, что она мне сделала.

Ч е. Ну скосячила по дури, не поняла последствий. Все прошло давно. Была б она мужиком, другой разговор. А на баб кто обижается? Сначала сделают, потом думают... О! Чего это она?

Че увидел взбешенную Лену-участковую. Та в форме. В полной истерике бежит к машине. Ребята удивленно переглядываются.

Л е н а. Козлы! Козлы вонючие!

Ким откладывает тряпку, которой мыл машину, подходит к Лене.

К и м. Лена, нормально объясни...

Л е н а. Нормально?! Тебе нормально объяснить, придурок узкопленочный! С меня погоны чуть из-за вас, уродов, не сняли! *(Сквозь слезы.)* Они пришли все, я заяву не взяла. Они в район, а там начальник новый, сука редкая, меня к нему тащат. Вы, говорит, Елена Сергеевна, хулиганов покрываете...

Т а с о е в. Лен, не реви. Мы не хулиганы, мы с фашизмом боремся. Скинов на территории района — как грязи. Мы пойдем к начальнику, разберемся...

Л е н а. «Разберемся»! Вижу я, как вы разбираетесь, придурки контуженые!

Ким резко хватает Лену двумя пальцами за челюсть, сильно сдавливает.

К и м. Так, тещенька родная, забей хлебало или я тебе его скручу...

К о л я. Серег, пусти ее.

Он подходит к Киму сзади, кладет ему руку на плечо. Ким отпускает Лену. Коля берет Лену за подбородок, смотрит в глаза.

К о л я. Ну, чего ты, девочка? Мы действительно разберемся, не веришь? Неужели подставим тебя, а?

Лена кивает, она успокоилась. Ребята отходят в сторону от Коли и Лены, все это слишком интимно смотрится.

К о л я. Что ж ты голая бегаешь? *(Снимает с себя куртку, накидывает на плечи Лене.)* Пойдем, провожу.

Лена согласно кивает. Коля берет ее за руку, они идут в темноту. Ким усмехается. Кричит вслед Коле.

К и м. Сарай не сломай!

К о л я. Пошел ты!

Ребята берут тряпки, продолжают мыть машину.

Ч е. Может, треснем?

Т а с о е в. Кстати, давай.

Они кладут тряпки на капот. Подходят к столику, наливают, выпивают. Киму водка пошла не туда, он морщится, подносит ладонь к носу тыльной стороной.

Т а с о е в. Занюхай головой товарища!

Ч е. Зачем, вон Вера идет, хавчик несет!

Действительно, из корпуса выходит Вера с большой тарелкой. Она подходит к ребятам, ставит тарелку на стол, в ней много разных бутербродов. Она вздыхает, улыбается, смотрит на ребят.

В е р а. Большие мальчики, а глупые! Пьете без закуски, будет у вас язва.

Т а с о е в. Поздно пить боржоми, когда почки отказали. Но спасибо за заботу, Вера, всегда приятно.

Ким все это время молчит, с нежностью смотрит на Веру. Вдруг он подходит и целует ей руку и руку не отпускает. Вера смущена, она потихоньку высвобождает ладонь.

В е р а. Ладно, пойду. Ребят, а Коля где?

На мгновение повисло неловкое молчание.

К и м. В палатку пошел. Сигареты кончились.

Вера кивает и уходит. Ребята переглядываются.

Квартира Спиридоновых

Вера лежит в кровати. На ее лице тревога. Слышны шаги в коридоре. Вера прислушивается, приподнимается на кровати. Входит Коля.

К о л я. Не спишь? Ладно, ложиться давай...

Вера смотрит на Колю. Он раздевается, снимает майку, спина у него серьезно расцарапана. Вера это видит.

В е р а. Коля...

К о л я. А?

В е р а. Что у тебя со спиной?

К о л я. А ты сама не видишь?

В е р а. Вижу.

К о л я. А зачем спрашиваешь?

Коля наливает себе воды, пьет. Вера подходит к нему, встает за спиной.

В е р а. Коля...

Коля поворачивается к ней, кладет ей руки на плечи.

К о л я. Вера, чего тут вечер сатиры и юмора устраивать? Ты давно мне как сестра, знаешь ведь прекрасно. Но я никуда не уйду. Родственники — это навсегда. Я даже *эту* терплю только ради тебя, хоть и блевать от нее тянет.

Вера молча кивает. Отходит от Коли. Раскрывает свою сумку, достает деньги, Коле их протягивает. Он ошеломленно смотрит на нее.

К о л я. Что это?

В е р а. Спасибо от Насти. За терпение.

К о л я. Не понял?

Настя в смежной комнате лежит с открытыми глазами. Павлик спит. Насте прекрасно слышны все разговоры за стеной.

В е р а *(за кадром)*. Мы едем лечиться, Коля. Ложимся в госпиталь...

Слышен удар кулаком по столу.

К о л я. Я у сук не одолжаюсь!

Настя решительно поднимается с кровати.

Коля в бешенстве мечется по комнате. Вера бегает за ним.

В е р а. При чем здесь суки и одолжение? Это подарок!

К о л я. Подарок! Пусть в очко себе засунет! Рука судьбы, мать за ногу!

Из смежной комнаты выходит Настя. Прикрыв за собой дверь, подходит к Коле.

Н а с т я. Коля, мне Вера все рассказала. Я действительно хочу, чтобы ты был здоров.

Коля сначала стоит молча, усмехается, потом начинает буйствовать.

К о л я. Здоров! Она хочет! А я здоров! Здоровее вас, тупые кобылы! Так... *(Выдирает у Веры деньги из рук, швыряет их Насте.)* На! Лучше сдохнуть, чем бабло твое сраное взять!

Настя поднимает деньги с пола, смотрит на Колю. Все это время Вера испуганно следит за происходящим. Настя опять протягивает Коле деньги.

Н а с т я. Все-таки возьми, мне жалко свою сестру, она из-за тебя страдает...

Вера протягивает руку, чтобы взять деньги, но Коля бьет ее по руке.

К о л я. Не сметь! *(Отпихивает Веру, подходит вплотную к Насте, смот-*

рит на нее в упор, сверлит взглядом.) Жалко ей! Жалко у пчелки, а пчелка на елке!

В е р а. Коля...

К о л я. Заткнись. А ты пошла вон. Достала здесь отсвечивать.

Настя молча смотрит на него.

К о л я. Ты глухая? Вон пошла, сказал...

Он вдруг резко хватается за голову, стонет. Садится на корточки. Вера кидается к нему, поднимает, ведет к кровати, укладывает.

В е р а. Коленька, Коля... Родной мой, все будет хорошо... Тихо, тихо! Все будет хорошо, сейчас, сейчас... *(Укрывает Колю, берет с вешалки пальто, подходит к Насте, жалобно на нее смотрит.)* Тасик... умоляю тебя. Правда, переночуй у Лены, а? Ну видишь, как получилось. А завтра разберемся...

Настя молча берет у Веры пальто, надевает, выходит из комнаты. Вера коротко и горестно вздыхает, садится на кровать, гладит Колю по голове. За стеной начинает плакать Павлик, а Вера продолжает гладить Колю по голове.

У двери в комнату Че

Настя стучится в комнату Че. Никто не открывает. Настя стучит еще, снова тишина. С растерянным лицом она уже поворачивается, чтобы уходить и тут ей открывает сонный Че. Увидев Настю, он улыбается, впускает ее без всяких слов.

Комната Ясира

Ясир и Харси лежат в постели. Говорят по-арабски. Слышно, как за стенкой страстно занимаются любовью.

Я с и р. Интересно, кто это с ним?

Х а р с и. Может, Анжела.

Я с и р. Анжела?! Она же Кима жена...

Х а р с и. А душ принимает с Русланом! А Мише, может, белье перестилает...

Я с и р. Ну и ну, узнает Ким, что будет?

Х а р с и. Ничего. Это дружба у них называется. Русский обычай, наверное, такой. Для друга жену не жалко.

Я с и р. Откуда ты все это знаешь? Маленькая сплетница!

Х а р с и. Ладно, Ясир! Сам спросил, кто там.

Крики за стеной усиливаются. Ясир и Харси хихикают. Ясир стучит в стенку, оттуда никакой реакции.

Я с и р. Кто бы ни был, не поспать нам сегодня.

Комната Че

На рассвете Настя и Че лежат в постели, курят. Настя водит пальцем по его животу. Чуть ниже солнечного сплетения обнаруживает дырочку, очень напоминающую заросшее пулевое отверстие. Настя вопросительно на него смотрит.

Н а с т я. Откуда?

Ч е. Оттуда. Страшный сон кончился, началась новая жизнь. Давай не будем, ладно?

Н а с т я. Конечно... Извини.

Настя смутилась, молчит. Че прижимает ее к себе. Настя морщится.

Н а с т я. Ой!

Ч е. Что, малыш?

Н а с т я. Привычный вывих... ключица...

Ч е. Бедненький, маленький...

Че гладит ее по голове, целует. Все это постепенно переходит в любовные ласки. Вдруг Настя его останавливает.

Н а с т я. Миша, некрасиво об этом говорить, но тем не менее.

Ч е. Чего такое?

Он удивленно на нее смотрит, Настя явно смущается, молчит.

Ч е. Ну, и что за ужас ты скажешь?

Н а с т я. Да нет... Не ужас, просто я не прописана нигде.

Че удивленно поднимает бровь. Закуривает новую сигарету.

Ч е. Ну и?

Настя мнется, прячет от Че глаза.

Н а с т я. Ну... Ты только не подумай, ты правда мне нравишься, я же пришла... В общем, *так* у вас не пропишут, больше мне некуда... А я прятаться от милиции не готова...

Ч е. Зачем? Надо — поженимся. Будет тебе бумажка.

Настя очень смущена, кивает.

Ч е. Да не вопрос!

Н а с т я. Ты не думай, я не навязываюсь...

Ч е. Да ничего я не думаю! *(Смотрит на часы.)* Одевайся, часов в десять загс откроется. Пока дойдем, прогуляемся.

Настя усмехается, показывая на свою ночнушку.

Н а с т я. Одета!

Ч е. А точно, ты ж так пришла.

Че роется в шкафу. Настя с нежностью на него смотрит.

Бетонка

Они идут по бетонке. Бетонка переходит в мост. По мосту едут машины. Машин много, тротуар на мосту узкий. Че идет первый, за руку ведет Настю. Настя одета в его джинсы, майку и куртку.

Н а с т я. Миша, а почему все-таки я?

Че усмехается, улыбается, ничего не отвечает. Идет, молчит. Настя выжидающе смотрит ему в спину. Че останавливается, достает из кармана бумажник, показывает ей фотографию. Настя кивает, задумывается, они идут дальше.

Ч е. Все говорили, что она шлюха. А она была учительница. Мне год был, мы вернулись в Тюмень, из Москвы, с третьего курса пединститута. Папа дал мне фамилию, но не приехал забрать нас, как обещал. Мне в детстве кричали: «Байстрюк, а мама твоя блядь», а я что мог сделать? Научился драться, потом забрали в армию. *(Останавливается, поворачивается к Насте, гладит ее по волосам.)* Но теперь, мама, я тебя защищу.

Настя смотрит на него озадаченно, Че трясет головой, будто отгоняя видение, берет ее за руку. Они идут дальше.

Ч е. Какое платье хочешь? У меня заначка есть, справим все красиво, чтоб запомнилось.

Н а с т я. Платье? Ну не знаю даже... А давай, как из фильмов, оденемся! Какой твой любимый?

Ч е. Мой? «Лицо со шрамом», наверное.

Н а с т я. Это с Аль Пачино?

Ч е. Да. Тони Монтана тоже, как и я, кубинец, там главный герой. Он на свою свадьбу белый костюм надел.

Н а с т я. А, помню! Типичный фильм для мальчиков. «Мир принадлежит мне!»

Ч е *(усмехаясь)*. Точно!

Н а с т я. А я тоже люблю фильмы для мальчиков. «Однажды в Америке», например.

Ч е. Да, очень классный! И девчонка мне там понравилась, которая балерина.

Н а с т я. Вот! А я платье, как у нее, хочу. А еще, чтобы мы, как герои в этом фильме, вдвоем в пустом ресторане сидели и никаких гостей. Ну да, мечтать, конечно, не вредно... Ой, смотри кто!

По дороге, им навстречу идет Лошадь. Со своей извечной коляской, сейчас она полна бутылок.

Ч е. Лошадь! Здорово, Лошадь! Уловчик, смотрю, ничего так.

Они проходят мимо Лошади, он смотрит на них недовольно.

Л о ш а д ь. Эй, байстрюк африканский, что наших девок водишь? К себе езжай, своих води!

Че резко разворачивается, толкает Лошадь, Лошадь ударяется о перила моста, потом Че пинает ногой коляску с бутылками, бутылки разлетаются и разбиваются. Проделав это, не говоря ни слова, разъяренный Че идет дальше. Настя, сочувственно посмотрев на Лошадь, бежит за Че. Лошадь, потирая ушибленную спину, долго смотрит им вслед. Потом садится на корточки и начинает складывать в коляску оставшиеся целыми бутылки. Че идет молча, Настя берет его за руку.

Н а с т я. Миша, ну чего ты? Зачем так реагировать. Он же больной.

Че кладет Насте руку на плечо.

Ч е. Ты права, малыш, права. Но не могу я такое слышать. Объяснил же почему.

Н а с т я. Понимаю! Но он не со зла. У нас во дворе в детстве псих был. Он говорил: «Мне смешно, тебе обидно, ты говно, а я повидло!» И к папе моему, генералу, подходил, ко всем подряд. Никто не обижался. Только жалели.

С его лица постепенно сползает серьезное выражение, он начинает ржать. Настя тоже пару раз прыснула и рассмеялась. Стоят и смеются вдвоем.

Ч е *(смеется)*. «Ты говно, а я повидло!» Не могу, блин... «Ты говно, а я повидло!» Настька, ты...

Н а с т я *(смеется)*. Нет, Мишаня, я повидло!

Они дурачатся, смеются. Обнимаются и идут дальше.

Заброшенный парк на территории городка

Коля, Ким, Тасоев и Че приходят в парк, молчат, лица у них серьезные.

Заходят в беседку, Коля достает из пакета бутылку водки, стаканчики, разливает. Они берут стаканчики в руки.

К о л я. Ну, за остальных.

Они выпивают, не чокаясь, молча стоят. Через некоторое время Коля наливает по следующей.

К о л я. С днем рожденья!

Они чокаются, выпивают. Потом обнимаются, целуются, поздравляют друг друга. Слезы стоят в глазах.

К о л я. С днем рожденья, Че!

Ч е. С днем рожденья, Спира! Тасоев, с днем рожденья!

Т а с о е в. Давай, Че, жить будем долго и счастливо! Кимыч, с днем рожденья!

К и м. И тебя, Руслан. Страшный сон кончился, началась новая жизнь.

К о л я. Теперь давай за нее!

Коля снова разливает, ребята чокаются и выпивают. Всю эту сцену видит Лошадь, который идет по парку со своей коляской, он занят своим обычным делом — собирает бутылки. Че замечает его.

Ч е. Эй, Лошадь!

Лошадь оборачивается, смотрит на ребят недовольно, идет дальше. Че наливает водку в стаканчик, выходит из беседки, догоняет Лошадь. Протягивает стаканчик ему.

Ч е. На, Лошадь, выпей! Прости, бать, был не прав.

Но Лошадь не взял у Че стаканчик, лишь смерил его мутным взглядом хронического алкоголика, усмехнулся и пошел своей дорогой. Че удивленно пожал плечами, выпил водку сам и пошел назад в беседку.

Территория городка

Вечер. Вера, Настя, Лена и Анжела идут по территории городка. Вера за руку ведет Павлика, Анжела несет Ваню. Вера заискивающе смотрит на Лену.

В е р а. Тебя он послушает, ну, пожалуйста!

Л е н а. Сказала, поговорю! Отстань, не ной.

В е р а. Он так тебя любит, так уважает...

Лена закатывает глаза, останавливается. Видно, что Верино нытье ей здорово надоело.

Л е н а. Вер, замолчи уже, ладно? Тебе вообще, что ли, плюй в глаза — божья роса...

А н ж е л а. Да она просто дура, мам! И слепая!

Л е н а. А ты, умная, заткнись!

Они идут дальше.

Заброшенный парк на территории городка

Хорошо пьяные Коля, Че, Ким и Тасоев сидят на крыльце беседки. Им очень весело, они ржут.

К о л я. Нет, Кимыч, я скажу про стакан, но давай без обид...

К и м. Спира, ты утомил, что за хитрая загадка, три года мучаюсь уже! Чего пить-то после меня не стал?

К о л я. Ты выпил, налил, стакан протягиваешь. А я думаю, корейцы, они же собак едят, едят собак! И этот ест! А потом псивым ртом стакан слюнявит. Пришлось его выронить и разбить. Прости, Кимыч, прости, родной, зато теперь я тебя хоть взасос поцелую...

В шутку лезет к Киму. Ким его отпихивает.

К и м. Знаешь куда иди?!

Ребята смеются, Коля наливает водку. Ким загрузился всерьез, молчит, думает. Чокаются, выпивают. Ким все думает.

К и м. Да не ем я собак. Я их люблю!

Ч е. А! Зоофил!

Они ржут. В парк входят Вера, Настя, Анжела и Лена.

Т а с о е в. О, девки пришли! *(Орет им.)* Девки, снимайте плавки!!!

Они подходят к ребятам. Че сразу же подходит к Насте, обнимает ее, пьяно тыкается в шею.

Л е н а. Обязательно, Руслан, непременно.

Коля становится на четвереньки, изображая собаку, подползает к Лене. Она треплет Колю по голове, поддерживая его игру.

К о л я. Гав-гав-гав!

Л е н а. Молодец! Молодец! Хороший, хороший!

Коля хватает зубами Лену за юбку. Тянет, рычит, мотая головой.

Л е н а. Так! Ну-ка фу! Ну-ка нельзя! Хорош, Коль, поднимайся, давай, земля холодная.

Коля встает, отряхивается. Лена обводит ребят взглядом, усмехается.

Л е н а. Какие же вы, ребятки, уже красивые.

К и м. Как кобылы сивые!

Л е н а. Вот-вот! И я про что. Сереж, я картошку твою любимую пожарила, дольками. Пойдем все к нам...

К и м. Ну, если дольками, пойдем!

Ким поднимается со ступенек, остальные тоже.

Л е н а. Дольками, дольками! А вообще это свинство, мужики, на улице, без закуси водку фигарить!

Коля хрюкает, кусает Лену за плечо, она отмахивается.

Л е н а. Отстань! Пошли уже.

Лена берет Колю под руку, ведет. За ними в обнимку идут Че и Настя. Анжела отдает Киму узкоглазого младенца Ваню. Ким подходит к Вере, которая ведет Павлика. Анжела и Тасоев идут последними, они специально отстают от всех. Проходя темный участок дороги, они резко кидаются друг к другу, начинают самозабвенно целоваться. Отрываются, чтобы друг на друга посмотреть, потом целуются снова.

А н ж е л а. Русланчик! Я так тебя люблю! Русланчик! Так люблю. Как Вера Колю!

Тасоев улыбается. Смотрит на Анжелу.

Т а с о е в. И я тебя, зайка. Как Серега Веру.

Они смеются, опять целуются. Слышен голос Лены издали.

Л е н а. Эй, вы где там? Анжелка, домой, Анжелка!

Они с огромной неохотой отрываются друг от друга, идут за остальными.

Дом Лены-участковой

Все, кроме Лены и Коли, сидят за столом с выпивкой и закуской и играют в карты на раздевание. Насте и Вере везет, одеты полностью. Ким сидит с голым торсом, Анжела в лифчике. Че раздает по одной, все берут карты, смотрят.

К и м. Тьфу! Опять я! Ну что ты будешь делать?

Ким снимает носки. Че в шутку грозит ему пальцем.

Ч е. Нет, Ким, ты штаны снимай! Играй честно...

К и м. И что, я, как дебил, при дамах буду в трусах и носках сидеть?

Т а с о е в. Кимыч прав, Че. Дальше раздавай.

Че раздает карты, все их берут и смотрят, Анжела морщится.

А н ж е л а. Ну, у меня шестерка! И дальше что? Договаривались-то до белья!

Ч е. Правильно, до трусов.

Все смотрят на Анжелу, она злится.

А н ж е л а. Ну и подавитесь, вот вам! На!

Из лифчика Анжела достает подплечники. Без них лифчик велик ей размера на полтора. Оказывается, что Анжела девушка плоская. Она кидает подплечники за спину. Все хлопают и смеются.

Кухня. Лена и Коля сидят на диване. Коля уткнулся ей головой в грудь. Лена гладит его по голове, обнимает.

Л е н а. Понимаешь, мой хороший?

Коля кивает.

Л е н а. Мы просто идем по дороге, и всё. И зачем она такая или другая, не нам решать. Я книжку тебе дам, «Дзен-буддизм», прочти обязательно. Там про это понятно так, хорошо написано.

Лена гладит Колю по голове, Коля кивает, поднимет голову, смотрит на нее, улыбается. Гладит ее по волосам.

Л е н а. А если бы не Настя, не встретил бы ты Че, Кима, Тасоева.

К о л я. Тебя.

Л е н а. Меня! Но все мы встретились. Шли своей дорогой и встретились. А как и почему, не наше дело.

Коля берет Лену за руки. Молчит, смотрит на нее.

К о л я. «Быть может, тот бессмертней, кто бесследней, и тот первей, кто замыкает строй»?

Л е н а *(усмехаясь)*. Ну да. Пойдем?

Коля встает с дивана.

Игра продолжается полным ходом. Че опять раздает. Все смотрят карты, Настя всем показывает, что у нее шестерка. Снимает невозмутимо кофту, остается в лифчике.

Ч е. Ну ты Настька даешь, бесстыжая! Раз вот так — и сняла!

А н ж е л а. А чего ломаться-то? Правила для всех одни.

Входят Коля и Лена.

Т а с о е в. Садись на новенького, Спира! У нас тут весело.

Коля кивает головой, он в замешательстве, мнется, все на него вопросительно смотрят.

К о л я. Сейчас, сейчас... только... Настя, подойди ко мне.

Все удивленно переглядываются. Че протягивает молча Насте кофту, она ее надевает, молча же подходит к Коле, смотрит на него. Коля смущенно покашливает.

К о л я. Я что хочу сказать, мы с тобой родня как-никак...

Настя удивленно поднимает брови.

К о л я. Настя, в общем... Ладно, Настя, ты меня прости.

Он стоит на месте молча, потом обнимает Настю.

Н а с т я. Ты тоже, если можешь.

Стоят, обнявшись. Все смотрят на них пораженно. Че встает.

Ч е. Раз так, и у меня есть новость.

Он подходит к Коле и Насте, одобрительно хлопает Колю по плечу, берет Настю за руку.

Ч е. Мы с Настей решили пожениться.

Все ошеломленно молчат, смотрят на них. Первой из оцепенения выходит Анжела, она берет со стола банку пива, поднимает ее.

А н ж е л а. Ну ладно. Тогда горько!

Т а с о е в. Да! Горько!

Он наливает всем водки, все чокаются, пьют, дико радостно орут, кричат: «Горько!» Че и Настя целуются.

У дома Лены-участковой

Вдоль забора идет Лошадь. Почему-то он без своей знаменитой коляски. Останавливается. Из дома Лены слышны радостные крики. Лошадь смотрит на светящиеся окна дома, усмехается и идет дальше.

Комната Ясира

С улицы слышны пьяные веселые крики. Можно различить голоса Коли, Че, Кима и Тасоева, смех Насти и Веры. Ясир и Харси лежат в кровати, говорят по-арабски.

Х а р с и. Когда они спят?! Когда работают?! Странные все-таки ребята.

Я с и р. А мы, может, тоже странные для них. Ложимся рано, не пьем, дружно живем.

Х а р с и. По-моему, это нормально.

Я с и р. Это по-твоему и по-моему. А у них зато нормально машину подарить.

Х а р с и. Да, мне так неловко было! Нам подарков таких даже родственники на свадьбу не сделали.

Я с и р. А эти сделали, хотя мы им чужие. От скинхедов защитили, хотя мы им никто.

Х а р с и. А с чужими проще, Ясир. Чужие так не ранят, как свои.

Ясир приподнимается на локте, смотрит на жену, смеется.

Я с и р. Вот попал я! Жена умней меня. А думал, на дуре женюсь!

Х а р с и. А ты думай меньше, Ясир! Думаю у нас я.

Они смеются. Ясир целует Харси в щеку.

Около корпуса

Коля, пьяный, опирается на Веру, Ким держит на руках Павлика, Че и Настя стоят в обнимку, Тасоев сидит на ступеньках.

Ч е. Ну что, к нам с Настькой догуливать?

К о л я. Нет, спать.

В е р а. Да, ребята, пойдем мы баиньки. *(Она забирает у Кима спящего Павлика, держит его на одной руке, другой ведет Колю.)* Что-то, если нужно, вилки там, тарелки, я дверь не закрываю. Берите, приходите. Быт у тебя пока холостяцкий, Че. Наверняка чего-то понадобится.

Ч е. Спасибо, Вера. Настьку пришлю, если что.

Вера улыбается, кивает. С Колей и Павликом уходят в корпус. Настя, Че, Ким и Тасоев остаются на улице.

Т а с о е в. Укатали сивку крутые горки. Сломался наш Спира.

К и м. Правильно! Пусть спит. Ему вообще бухать нельзя.

Ч е. Ладно, пошли, чего стоим?

Они заходят в корпус, закрывают за собой дверь.

Квартира Спиридоновых

Вера раздевает спящего Павлика, осторожно, стараясь не разбудить. Укрывает его одеялом. За стенкой хлопает дверца холодильника, звякает бутылка. Вера напрягается, выходит из комнаты.

Коля сидит в одних джинсах у стола, кромсает ножом колбасу. Перед ним бутылка водки и рюмка. Вера, вздыхая, подходит к нему.

В е р а. Коля, ты ведь уже спал. Зачем снова пить?!

К о л я. Захотелось! Садись-ка, махни со мной.

По лицу Веры видно, что она не в восторге от этой идеи. Но делать нечего, она берет из шкафа рюмку, садится напротив Коли. Он наливает ей водку. Они чокаются и выпивают. Коля занюхивает куском колбасы, сует его в рот.

К о л я *(жует)*. Знаешь, я понял, почему ты меня бесишь.

Вера вытаращила на Колю глаза, не находит слов, чтобы ему ответить. Коля усмехается.

К о л я. Потому что дура!

Вера готова разрыдаться. Она хватает бутылку, наливает себе рюмку, одна выпивает.

В е р а. Почему... дура?

К о л я. Дура! Живешь со мной до сих пор, потому и дура!

Вера кусает губы, пальцами теребит край скатерти. Коля наливает, выпивает.

В е р а. Коль, а с кем же еще мне жить? Ты же мой родной...

К о л я. Вера! Разуй глаза! Давно ничего нет. А ты, как курица, хлопочешь, бегаешь, бегаешь, хлопочешь...

В е р а. Коль, ты пьяный, ложись...

К о л я. Вера, я не хочу ложиться с тобой, понимаешь? *(Смотрит на нее в упор трезвым, серьезным взглядом.)* Вер, давай друзьями останемся, а? Ребенка растить, содержать я вас буду.

Вера встает, отходит к окну, трясущимися руками закуривает.

К о л я. Не могу больше. Шлю тебя на хер, ты улыбаешься! Вот на сестру свою посмотри! Несмотря ни на что, уважаю! Достоинство у нее есть, полезная штука. Вера, ты хорошая, я подонком себя чувствую...

Бледная, разъяренная Вера резко подходит к мужу.

В е р а. А подонок ты и есть. Мразь, плебей, мусорщик!

Она бьет его наотмашь по лицу.

Комната Че

Че открывает ножом консервную банку. Тасоев разрезает ножницами пластиковую бутылку, делает стаканчики, Ким режет хлеб, складывает его на тарелку рядом с колбасой, тарелка в единственном экземпляре. Настя на все это смотрит, усмехается.

Н а с т я. Да, мальчишки! Давайте я, правда что, к Вере за посудой схожу.

Ч е. Сходи, Настька, если не трудно.

Н а с т я. Не трудно. *(Походит к шкафу, достает полотенце, берет с полки шампунь.)* Я голову еще по пути помою, ничего? Потерпите полчаса без сервировки?

Ч е. Всю жизнь терпели и ничего! Иди давай, купайся.

Настя улыбается, кивает ребятам, выходит из комнаты.

Коридор корпуса

Настя идет по коридору, вдруг останавливается, настораживается. Издалека слышны звуки глухих ударов и сдавленные вскрики. Настя резко срывается с места, со всех ног бежит по коридору.

Квартира Спиридоновых

Коля не просто бьет Веру, он ее убивает. Хладнокровно, методично, руками и ногами. Вера пытается закрываться от ударов из последних сил. За стенкой плачет Павлик. В комнату врывается Настя.

Н а с т я. Не смей!!!

Она кидается на Колю, пытается оттащить его от Веры, но, естественно, силы не равны. Коля отпихивает Настю локтем, Настя отлетает к стене. Тем временем все так же молча Коля тащит Веру к кровати, швыряет ее, накрывает ей голову подушкой, душит. Настя поднимается с пола, со стола берет нож.

Комната Че

Ребятам прекрасно выпивается и без посуды. У них благостное, расслабленное настроение.

Т а с о е в. Утопла там, что ли, твоя Настька? Сколько полоскаться можно?

Ч е. Так грива у нее какая, попробуй промой!

Т а с о е в. Что надо волосы, согласен. Вообще, рад я за тебя Че, очень рад. Стоящая девка!

Ч е. Да я сам за себя рад.

К и м. Давай, Че, за Настьку выпьем. Чтоб всего вам и побольше!

Тасоев разливает водку по стаканам из пластиковых бутылок. Ребята чокаются, пьют.

Квартира Спиридоновых

На кровати лицом вниз лежит бледный

Коля, стонет, медсестра прикладывает тампон, перевязывает рану на спине. Врач, вскрыв ампулу, набирает в шприц из нее жидкость. Вера вся избитая, лицо у нее в ссадинах. Она сидит на корточках, гладит Колю по руке.

В е р а. Коленька, Коля. Тебе больно? Больно...

Коля приподнимает веки, опускает их вновь, Вера смотрит на него.

В е р а. Или не больно? Я не поняла...

В р а ч. Да не больно ему уже. Просто крови много потерял, поэтому и слабый. Ты лучше не лезь сейчас, нужен покой.

Врач делает Коле укол в руку. Коля морщится, стонет.

В р а ч. Так, Николай! Терпи, не маленький.

В е р а. Он боится... Уколов очень боится. *(Снизу вверх умоляюще смотрит на врача.)* А он не умрет? Скажите, не умрет?!

В р а ч. Да не умрет, с чего тут! Порез зашьем, потом швы снимем, и новенький твой Коля.

Вера начинает судорожно рыдать. Захлебывается слезами. Медсестра смотрит на нее с нескрываемой неприязнью.

М е д с е с т р а. Сначала мордобой с поножовщиной устраивают, потом сырость разводят.

В комнату заглядывает Лена-участковая, она в форме. Кивает Вере.

Л е н а. Вера. Иди сюда.

В е р а *(вытирая слезы)*. Я, Коленька, скоро приду. Не волнуйся.

Вера выходит из комнаты.

Настя сидит напротив следователя за столом, с которого не так давно схватила нож. Двое ментов осматривают место происшествия, измеряют что-то и записывают. Лена-участковая стоит около двери, нервно поглядывая в коридор. Вера сидит на кровати, глаза у нее лихорадочно блестят, явно, что она не в себе. На полу много крови. На столе между следователем и Настей лежит нож-улика, он тоже в крови. Следователь, пожилой примятый человек, пристально смотрит на Настю.

С л е д о в а т е л ь. Анастасия Владимировна, повторите то, что утверждаете. Почему вы нанесли Спиридонову ножевое ранение?

Н а с т я. Он избивал мою сестру, пытался ее задушить.

Настя держится очень спокойно, ровно. Веру же всю трясет.

С л е д о в а т е л ь. Вера Владимировна, можете ли вы подтвердить эту информацию?

Вера смотрит на следователя и молчит.

С л е д о в а т е л ь. Отвечайте на вопрос, я к вам обращаюсь.

В е р а *(усмехается)*. А что я должна отвечать? Меня никто не душил и не избивал.

Следователь удивленно смотрит на Веру, Вера смотрит на него в упор «честными глазами». Лена-участковая у двери не выдерживает, она злобно смотрит на Веру.

Л е н а. Вер, а лицо ты свое видела?! В зеркало посмотри...

С л е д о в а т е л ь. Лена, не мешай!

В е р а. А я в душе поскользнулась! Поскользнулась и упала. Скользко у нас там. Идите, проверяйте. Все там падают. Упала, встала. Умыла лицо. Пошла сюда. Пошла сюда...

У Веры учащается дыхание, явно начинается истерика. Следователь слушает ее очень внимательно.

В е р а. Пошла сюда...

С л е д о в а т е л ь. И что здесь?

В е р а. Здесь? Здесь... Эта сука моего Колю, как барана, резала! Она больная! Сумасшедшая! С велика в детстве башкой треснулась об асфальт! Посадите ее, пусть в тюряге гниет...

Похоже, что Вера гениальная актриса. Настя сидит так, как будто происходящее не имеет к ней никакого отношения. Лена-участковая не выдерживает, хватает Веру, вышвыривает ее в коридор.

Л е н а. Это истерика, Игорь Петрович.

С л е д о в а т е л ь. Вижу. Успокой ее, продолжим.

Лена кивает, выходит в коридор, закрывает за собой дверь.

Комната Че

Последняя бутылка сыграла роковую роль. Упившись за день, Тасоев, Ким и Че заснули где сидели, при включенном свете. Сладко спят, храпят. Ким во сне поднимает вверх руку, шевелит пальцами, видимо, она у него затекла. Потом поднимает голову со стола, щу-

рится от света, берет сигарету, закуривает. Смотрит на часы. Он тут же просыпается, лицо его приобретает тревожное выражение. Он трясет Че за плечо.

К и м. Эй, Че!

Ч е *(с закрытыми глазами)*. М-м-м... Не тереби! Башка трещит, блин...

К и м. Че, вставай, Настя не вернулась...

Ч е *(зевая)*. Так в душе она...

К и м. Че, полпятого утра.

Че мгновенно открывает глаза, садится на кровати, смотрит на Кима, пихает Тасоева в бок, встает. Тасоев вздрагивает, открывает глаза. Видимо, он чутко спит.

Ч е. Руслан!

Че кивает головой в сторону двери. Не задав ни одного вопроса, Тасоев встает. Все вместе они выходят из комнаты.

Коридор корпуса

Вера стоит у стены, сложив руки на груди. Взгляд ее полон упрямства, достойного матерого психа. Лена-участковая стоит напротив, смотрит на нее с ненавистью.

Л е н а. Думала, ты человек, а ты тварь! Тупая течная тварь. Все мозги между ног вытекли. Ей же пятерку сделают, только так! Петрович сильно не копается, ему бы дело закрыть побыстрее и в огороде любимом ковыряться.

В е р а. И хорошо! И пусть сидит, пять лет мало, пусть десять сидит...

Лена хватает Веру за плечи, трясет.

Л е н а. Это же сестра, твоя сестра, ты сестру свою сажаешь...

Вера высвобождается.

В е р а. Нет у меня никого! Только Коля и Павлик.

Лена ошеломленно смотрит на Веру. Вера закуривает.

В е р а. Понимаешь? Никого нет.

Вера спокойно курит и молчит. В коридоре слышны шаги. Лена смотрит на Веру с ужасом.

Л е н а. Вера... Ты мутант, ты урод! Может быть десять Коль, и если из-за каждого...

Она осекается, не успевает договорить. Ким, Тасоев и Че идут по коридору. Лена загораживает им дорогу.

К и м. Лена, что здесь?

Л е н а. Быстро отсюда, из-за вас и так у меня погоны на соплях! А здесь следак из района. Все косяки на моем участке, вчера драка эта, сегодня...

К и м. Что сегодня? Лен, скажи что.

Ким пытается спокойно разговаривать с Леной, чтобы получить информацию, видит, как она нервничает. Ким увидел Веру, которая стоит чуть дальше, подходит к ней, с ужасом смотрит на ее лицо в ссадинах, берет за подбородок.

К и м. Спира?

Вера кивает. На лице у Кима появляется выражение самурая.

К и м. Где он?

В е р а. Его Настя порезала.

Услышав это, Ким, Тасоев и Че стоят оцепенев. Лена суетится возле них.

Л е н а. Ребята, живы все, все нормально. Там рана-то пустяковая, свисту больше! Вы идите, идите, все потом. Ну уходите, пожалуйста!

Че приходит в себя, резко поворачивается и бежит в направлении своей комнаты. Ребята стоят, не поддаваясь на уговоры Лены уйти.

Комната Че

Че надевает куртку, подходит к столу, открывает самый большой ящик, что-то достает из его глубины, прячет во внутренний карман. Выходит из комнаты, закрывает за собой дверь.

В милицейском газике

Рассвет. В «козле» едут безучастная Настя, мрачная Лена, два сонных молодых мента и следователь-огородник. Настя пристегнута наручником к одному из молодых ментов.

С л е д о в а т е л ь. Тормозни, здесь выйду.

Второй молодой мент, он за рулем, тормозит. Следователь-огородник машет коллегам рукой и выходит. Они едут дальше. Лена обращается к молодому менту, к которому пристегнута Настя.

Л е н а. Отстегни ее.

М е н т. А инструкция?

Л е н а. Нормально. Петрович вышел.

М е н т. Все равно, инструкция.

Л е н а. Вова, не борзей! Сейчас я тебе инструкция...

В этот момент «козел» резко тормозит, Лена стукается головой о переднее сиденье.

Л е н а. Костя! Не дрова везешь...

Она осекается, у нее вытягивается лицо. Перед машиной она видит Че, он стоит с гранатой в руке. Молодые менты осторожно тянутся к оружию. Лена напугана до смерти. У Насти тоже ужас на лице.

Л е н а. Ребята, не надо, он бросит.

Че подходит к машине, кивком показывает, чтобы открыли дверь. Водитель Костя подчиняется требованию. Из гранаты Че выдергивает чеку. Все ни живы ни мертвы от ужаса.

Н а с т я. Миша, не надо.

Ч е. Настя, помолчи! Все из машины.

Все вылезают из «козла». Че кивает Вове, к которому пристегнута Настя.

Ч е. Отстегни.

Вова подчиняется.

Ч е. Номера теперь замажь.

Вова лезет в ближайшую лужу за грязью, Костя помогает ему. Че ждет, пока они закончат работу. Внутри салона трещит рация — вызывает дежурный. Лена косится в сторону газика.

Л е н а. Миш... Может, все-таки...

Ч е. Заткнись. Скажи дежурному, что в городке все нормально, вы в Астахово едете, косяк какой-нибудь придумай.

Лена на дрожащих ногах подходит к машине, открывает дверь, говорит по рации.

Л е н а. Я, Леш, я! В городке обошлось, отбой, в Астахово надо теперь, там на стадионе пьяная резня... Ага, да, ну все!

Лена отходит от машины. Видно, что ей очень и очень страшно. Настя тоже стоит белая от ужаса.

Ч е. Оружие в машину. Настя, ты тоже туда.

Все делают, что сказал им Че. Настя залезает на переднее сиденье.

Ч е. Увижу, что двинулись с места, вернусь и брошу.

Че садится в «козел», машина уезжает. Вова, Костя и Лена остаются на дороге.

В милицейском газике

Че выкручивает баранку, делать ему это не очень удобно с гранатой в руке, он кидает ее на заднее сиденье, Настя кричит, закрывает руками лицо.

Ч е. Муляж это, не бойся!

У Насти начинается припадок истерического смеха. Че смотрит на дорогу, жмет на газ.

Ч е. Спокойно, спокойно. Соберись.

Настя продолжает смеяться.

Н а с т я. Ты чего... Ты зачем... Ты чего...

Ч е. Настя, мешаешь!

Но Настя продолжает хохотать, никак не может остановиться.

Бетонка

Машин нет. Пьяный Лошадь идет по бетонке. Он улыбается и орет.

Л о ш а д ь. «Я свободен от любви, от вражды и от молвы, от предсказанной судьбы и от земных оков, от зла и от добра, в моей душе нет больше места для тебя. Я свободен! Словно птица в небесах. Я свободен! Я забыл, что значит страх...»

Орет он отвратительно, фальшиво. Но, главное, с душой. Нарезался Лошадь как надо.

В милицейском газике

Настя отсмеялась, успокоилась, взяла себя в руки, молчит напряженно. Они въезжают по бетонке на мост. Че смотрит на бензиновый датчик.

Ч е. С бензином лажа, почти ноль.

Н а с т я. А куда мы едем?

Ч е. До трассы, там разберемся...

Вдруг Че резко выворачивает руль, у него округляются глаза. Почти перед самым капотом он видит пьяное лицо Лошади.

Ч е. Лошадь, твою мать!

Еще полметра, и машина раздавила бы Лошадь. Но именно эти полметра и спасают пьянчужку. Не успев вырулить, машина пробивает перила на мосту и падает в реку. Кругом дикие брызги. Как взрыв.

Лошадь настолько пьян, что даже не понял, что произошло. Он поднимается с асфальта, ухмыляется, что-то бубнит себе под нос, потирая колено. Потом замечает дыру в перилах, подходит к ней, смотрит, как по воде расходятся огромные круги.

Дорога к воротам городка

Моросит дождь. Лошадь идет по дороге, смотрит под ноги, издает радостный возглас, подбирает какой-то бы-

чок, раскуривает его. Мокрый бычок чадит. Довольный Лошадь идет к воротам городка. Вдруг останавливается как вкопанный, на лице его ужас. Издали видно, что на крыльце сторожки сидят мальчик мулат и беленькая девочка. Им лет по двенадцать или четырнадцать. Дети очень похожи на Настю и Че. Кажется даже, что это они и есть, только лет десять назад. На голове у мальчика и девочки белые полиэтиленовые пакеты, подростки, наверное, спасаются от дождя. Издали пакеты напоминают белые колпаки. Увидев Лошадь, мальчик и девочка начинают кричать и махать руками, мальчик свистит, спрыгивает с крыльца, выкатывает из-за него знаменитую коляску Лошади. Они идут к воротам.

М а л ь ч и к. Эй, Лошадь! Впрягайся, карета подана.

Д е в о ч к а. Пора, Лошадь, пора! Час тебя уже ждем, мокнем!

М а л ь ч и к. Считаю до трех, мерзкая кляча! Раз...

Д е в о ч к а. ...Два, два с половиной...

Лошадь разворачивается и опрометью несется по дороге от ворот, развивая несвойственную для пожилого и нездорового человека скорость. Он хрипит и задыхается, но продолжает бежать от своего дома, от городка, именно так бегут от охотника дикие звери.

У ворот

Мальчик и девочка стоят у ворот и смеются.

М а л ь ч и к. Чего он шуганулся так?

Д е в о ч к а. Псих! Кто его знает.

М а л ь ч и к. А пацаны говорили, докопаешься к нему, он злится, матюкается прикольно. Я послушать хотел.

Д е в о ч к а. В следующий раз. *(Достает из кармана куртки смятую сигарету, расправляет ее, смотрит на мальчика.)* Спички дай.

М а л ь ч и к. Я бросил!

Видно, что он врет, девочка презрительно на него смотрит.

Д е в о ч к а. Ну и трусло! Только на толчке дымить можешь, а здесь слабо.

М а л ь ч и к. А запалят? Мать в тот раз меня отфигарила, до сих пор на жопу не сесть.

Д е в о ч к а. Не запалят. Рано еще, все по домам.

Мальчик лезет в карман, тоже достает смятую сигарету, коробок спичек. Дает прикурить вначале «даме», прикуривает сам. Подростки с наслаждением молча курят. Над их головами раздается треск просыпающихся динамиков, потом начинаются «Белые розы». Мальчик вздрагивает, кидает на землю бычок, затаптывает, срывает с ближайшего куста листик, жует. Девочка смотрит на него, усмехается.

М а л ь ч и к. Сейчас на смену попрут! Матери кто-нибудь вложит!

Д е в о ч к а. Ну и сыкло! Да ты вообще не мужик.

У мальчика резко меняется выражение лица, он подходит к девочке, толкает ее.

М а л ь ч и к. Слышь, дырка, ты это... лучше заткнись!

Девочка в ответ выверенным движением делает ему на носу сливку. Он стонет, хватается за нос.

Д е в о ч к а. А ты лучше в душ сходи, обезьяна немытая! От грязи черный весь!

Мальчик кидается на девочку, валит ее на землю, она отбивается кулаками от своего товарища. Они катаются в драке. Над Улетово плывет «жалистный» голос самого известного детдомовца нашей бывшей страны. На проводах сидят мокрые невозмутимые вороны. Громкий звук из динамика их совершенно не пугает.

ДИРК БОГАРД

Грейт Медоу. Воплощение

Дирк Богард

Книга посвящается
ЛАЛЛИ
и памяти моих родителей

Это воспоминание-воплощение о самых радостных днях моего детства: 1930—1934 годы. Мир вокруг меня постепенно распадался на части, но

Фрагменты. Публикуется по: B o g a r d e Dirk. Great Meadow. An Evocation. © Motley Films Ltd., 1992.

я был ангельски безмятежен, не ведая об этом. Увы, я был не единственным страусом.

Я изменил некоторые имена и совместил многие качества разных людей, так что ни один человек не существовал таким, как он описан: все они часть воплощения. То есть кроме моей семьи и семьи Лалли. Диалоги, конечно, восстановлены по памяти и, насколько возможно, приближены к оригиналу.

События немного переставлены хронологически, чтобы на этих страницах можно было уместить все четыре года. Но так было шестьдесят лет назад. Для тех, кто забыл, или никогда не знал, привожу в помощь скромный список.

З.С.Д. «Занимайся своим делом».

Семья Воздержится. За столом с гостями.

О.М. «Оффичина Мекканика» — прекрасная итальянская спортивная машина.

Адольф Гитлер. Начал создавать серьезные неудобства и сеять страх в 1930 году. В 1934-м ошеломляющим большинством голосов в 90 процентов был избран президентом Германии. В 1933-м первый ручеек евреев, бегущих от расправы, просочился в Англию.

Р101. Самый крупный (британский) самолет в мире. Разбился на французской территории в 1930 году на пути в Индию.

Император Абиссинии Рас Тафари был коронован в 1930 году и стал именоваться Хайле Селассие.

«У Гюнтера». Очень известная и ультрамодная чайная на Мейфер[1].

Каледонский рынок. Огромный блошиный рынок в Ист-Энде.

Длинный Человек (Уилмингтонский). Одно их крупнейших в мире изображений человека. Возможно, VII век.

Троллейбусы. Появились на улицах в 1931 году, и в то же время были узаконены воскресные кинотеатры.

Миссис Линдберг. Жена Чарльза Линдберга, первого человека, в одиночку перелетевшего Атлантический океан. Их двадцатимесячный ребенок был похищен и умерщвлен в 1932 году.

Д.в.д.Б.[2]

Лондон

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава первая

По правде говоря, в утро, похожее на то, не ждешь, что случится какая-нибудь гадость.

На всем пути от маленькой железной калитки Грейт Медоу в низине жаворонки заливались без удержу. Солнце было жаркое, листья бузины и ясеня на краю оврага только начали золотиться — наступал сентябрь, а красота стояла такая, что об осени и не думалось.

---

[1] Фешенебельный район Лондона, в котором располагаются дорогие отели, рестораны и магазины.

[2] Дерек (Нивен) ван ден Богарде — настоящее имя Дирка Богарда.

«Коттедж». 1930

Высокая трава была полна сверчков и кузнечиков, а поле выгибалось к небу, мягкое, гладкое, коричневое, как спина оленя. Только маленькие облачка плыли в вышине с моря, со стороны Какмира, и словно таяли, налетая на теплый бриз с Уилда.

Ведьму мы вообще-то знали не очень хорошо. Разговаривали с ней однажды, много лет назад, а все ее кошки гуляли вокруг. Она была очень мила, показала нам что-то вроде морской раковины с надписью «Бомбей», такой город в Индии; это потому что мы ей немного помогли с дровами для камина. Вот и все, как мы поняли, она нас не заколдовала, хотя чуть позже моя сестра все-таки подхватила корь, а я нет, так что мне очень повезло. Но с того единственного раза мы близко к ней не подходили. В смысле, больше не разговаривали с ней никогда, ничего такого.

Бывало, мы видели, как она торопливо проходит мимо, втянув голову в плечи очень по-ведьмински и нахлобучив прямо на глаза старую черную фетровую шляпу, в точности похожую на половинку яйца, поэтому мы и звали ее Скорлупа, хотя знали, что настоящее ее имя Нелли Уордл. С нами она никогда не заговаривала, даже не смотрела в нашу сторону, и мы не решались к ней обратиться, а то вдруг случится что-нибудь нелепое. Кто этих ведьм знает. Она просто шла мимо, мотая головой из стороны в сторону и бормоча что-то страшное, в длинном черном измазанном пальто, которое на самом деле было зеленым, если присмотреться при дневном свете, но присматриваться мы могли нечасто, потому что выходила она в основном в сумерках. Вместе с летучими мышами. Ведьмы все так.

К дому-фургону на холме Ред-Барн-Хилл, где она жила со своими кошками, мы не приближались: место было жутковатое и заброшенное, заколдуют вас там — никто и не узнает.

Но иногда мы с ней сталкивались по пятницам, когда Фред-Селедка приезжал из Ньюхейвена в своем блестящем пикапчике «Моррис». Ведьму можно было разглядеть поближе, потому что после окончания торговли, когда Фред уже подчищал свои короба и большие медные весы, ей вручался толстый газетный сверток с рыбьими головами, кожей и прочей ерундой для кошек.

А вот как мы узнали, что она умерла.

В эту пятницу, когда Фред уже счищал остатки в ведро, я, складывая нашу селедку в красно-черную хозяйственную сумку, спросил его: «Вы собираете остатки для кошек миссис Уордл?»

— Нет. Больше нет. Она ушедши. — И продолжал вытирать разделочную доску.

Моя сестра потрясенно сказала: «Куда ушедши?» За что и схлопотала бы затрещину, если бы Лалли, наша няня, ее услышала. Фред пожал плечами и повторил: «Ушедши», но куда именно, он не знал.

— Есть ведь два места, — сказал он. — Вроде как Рай и вроде как ад. Кто знает, куда она направилась.

Сестра побледнела и сказала: «Есть ведь еще и другое место... Чистилище, верно?»

Он скрутил тряпку, выжал ее досуха и сказал, что это *Жизнь*. Не смерть. И тут мы поняли, что она умерла. Конечно, только он сказал «ушедши», как мы все поняли. В смысле, поняли, что не в Сифорд или Гастингс или еще куда-нибудь, а гораздо хуже. И дальше.

Умерла! Это было похоже на приговор. Мы сильно переживали по дороге в кондитерскую Бейкера за шоколадным батончиком «Фрайс» Лалли и «Шерберт Дабс» себе. Мисс Энни сказала: «Да, бедняжечка, разве ж вы не знали? Джек Диплок нашел ее на тропинке мертвую и всеми позабытую, только кошки вокруг». Мисс Энни считала, что она ушла как раз вовремя и успеет «подготовиться» к сезону привидений в конце октября[3].

Но мы не придали особого значения словам мисс Энни; она была хорошая, но «немного не в себе», как говорила Лалли, с тех пор как однажды накачала целое ведро бензина, притащила его в комнату, чтобы вывести несколько пятен с лучшего отцовского костюма, и оставила прямо перед открытой плитой. Прогремел ужаснейший взрыв, и мисс Энни вместе с оконной рамой, большей частью стены и огромным креслом вылетели прямо на середину рыночной площади. Поднялась страшная суматоха, окна во всех домах до самой Слуп-Лейн разбились. Мисс Энни очень долго лежала в больнице, и, когда вышла, говорили, что у нее «барахлит» сердце и ее бедная голова немного съехала. Вот мы и не обратили внимания на ее слова по причине того, что у нее котелок неважно варил, как добродушно говорила Лалли. Ну, в общем, не поверили мы в привидения и Хэллоуин. Сопли все это.

Загрустили мы, что ведьма умерла, особенно в такое замечательное утро. Конечно, мы знали, что люди умирают, но немногие из тех, кого мы знали, умерли. Поэтому из-за Нелли Уордл мы переживали еще сильнее: ее-то мы знали и даже с ней разговаривали.

Мы перелезли через расшатанный железный забор за уборной, прошли через огород и, когда добрались до пристройки с односкатной крышей — что-то вроде деревянного креозотового сарая, прилепившегося к стене деревенского дома, где мы хранили мешки с картофелем, кабачки, длинные связки лука и всякую всячину, которой не находилось места на кухне, — услышали громкий голос Лалли, донесшийся из открытого окна. Она пела «Лунный свет и розы», одну из двух своих самых любимых песен. Мы поняли, что настроение у нее очень веселое, и рассказать ей печальную новость будет тяжело.

Лалли оказалась у дверей одновременно с нами; в руках она держала большой глиняный кувшин с имбирным пивом.

— А вот и вы. Болтаетесь без дела, как я погляжу. Уже почти одиннадцать, вас целых полмесяца нет. — Она закрыла дверцу пристройки, и мы вошли в кухню. Но ничего не сказали.

Кухня была очень прохладная, затемненная, с полом из красного кирпича и неровными побеленными стенами. Мы положили на стол хозяйственную сумку, небольшой список, который она составила для мистера Уайлда, бакалейщика, и сдачу из моего кармана.

— Боже мой, — сказала она. — Вы прямо мистер и миссис Мрачность. Вы там не нашалили, а? Говорите-ка сейчас или молчите всю жизнь.

— Нет. Не нашалили, — произнес я. — Но мы хотим сказать тебе что-то ужасное.

— Ох, — сказала она, ставя большой глиняный кувшин на сушку. — Ну и что же это такое? Один из вас упал в коровью лепешку, что ли?

---

[3] 31 октября — День всех святых, Хэллоуин.

— Нет. Ничего подобного. Но новость печальная, и наверное, тебе лучше сесть для начала.

— Сесть! — сказала она очень недовольно, но с тревогой. Это было видно. — Чего это я должна сесть, скажите на милость?

— Ты можешь упасть, если тебя хватит удар.

— Вы потеряли сдачу с моих десяти шиллингов?

— Нет, вот она, на столе.

— Ну в чем тогда дело? Давайте, говорите, я не могу ждать целый день.

— Ну... — сказала сестра. — Это про ведьму.

— Про какую ведьму?

— Которая жила в фургончике на холме.

Мы думали, что, сказав «жила», даем ей подсказку. Но она не догадалась.

— Не знаю я никакой ведьмы, которая живет в каком-то там фургончике, — твердо сказала Лалли.

— Скорлупа, — сказал я. — Жила.

— А! Нелли Уордл. — Казалось, у нее отлегло от сердца, и она начала распаковывать красно-черную хозяйственную сумку. — Надеюсь, вы селедку купили?

— Да. И молоку тоже.

— Молоку или икру?

— Молоку. Фред сказал, ты ее больше любишь.

— Так и есть, и вы тоже ее больше любите... с гренками. — Она положила свертки на стол и подошла к буфету за тарелкой. — И от чего же тогда я могу упасть, хотела бы я знать, если не возражаете, по поводу Нелли Уордл?

— Она умерла, — сказал я быстро. — Джек Диплок нашел ее на тропинке, вокруг нее сидели кошки. Мертвую.

— Это и есть ваша печальная новость? — Она разворачивала пакет и стряхивала селедку на большую лоустофтскую[4] тарелку.

— Да. Тебе не грустно?

Она поднесла тарелку к носу и принюхалась.

— Свежее не бывает, — сказала она и прикрыла селедку чистой салфеткой. — Конечно, грустно. Всегда грустно, когда кто-то умирает. Очень грустно. Но она умерла несколько недель как. Для меня это уже не новость.

— Несколько недель! Фред-Селедка сказал об этом только сегодня.

— Фред-Селедка здесь не живет, так ведь? Он живет в Саутизе... И вы не так уж часто его видите. — Она развернула молоку, положила ее в маленькую форму для пуддинга, прикрыла блюдцем и подошла к ящику для мяса, висевшему на стене рядом с раковиной. — Миссис Флюк мне сказала, когда я была у Вуда на прошлой неделе. Начисто вылетело из головы. Ну, в общем, наверное, это стало счастливым избавлением для бедняжки, а то все сама по себе в сырости и холоде на том холме. Вы ведь представляете себе, как там, когда начинается туман, да? А у нее ни родных, ни близких... все одна да одна.

— Что такое родные и близкие? — спросила сестра, натягивая носки, которые все собрались гармошкой, когда мы в спешке взбирались на холм.

— Ну... Дяди, тети. Мамы, папы. Родственники.

— Никого?

— Никого. Никого не удалось разыскать. На погост пошли Битти Флюк и Дорис Пратт, чтобы хоть выглядело все прилично.

— Как ужасно. Никого в целом мире не иметь, когда умираешь, — сказала сестра. — Но, вероятно, она и не могла никого иметь, ведь правда, если она по-настоящему была ведьмой.

Лалли убрала молоку в ящик для мяса и мыла руки в раковине.

— Так, прекращайте все эти глупости с ведьмами. Нелли Уордл была несчастной старой женщиной, и это не значит, что вы должны над ней насмехаться.

---

[4] Фабрика по производству фарфора в городе Лоустофте, открыта в 40—50 годах XVIII века одной из первых в Великобритании; единственная в свое время в Восточной Англии.

— Мы не насмехаемся, — сказал я. — На самом деле, это страшно...

— Чепуха и глупости. На вас плохо влияют деревенские дети. Я всегда говорила, забьют они вам головы всякой галиматьей. А теперь убирайтесь с дороги, сегодня утром у меня полно дел, молодой мистер Бромли приезжает шестичасовым поездом и вам еще обед приготовить. И надеюсь, вы принесли смородину, а то пирога к чаю не видать.

Брайан Скотт Бромли был скучноватым. Он был на год старше меня, а наши папы работали вместе в «Таймс». Он был наполовину сиротой, потому что мама его умерла, жил он в пансионе, и нам не особенно нравился. Но он собирался приехать к нам на неделю до конца лета, потому что его отец уехал, женился на другой женщине и они отправились куда-то во Францию отдыхать, а он остался один. Так что наша мама сказала: приезжай, поживи с нами, мы будем только рады. Но, вообще-то, нам это очень не нравилось. В смысле, когда люди с нами жили. Всегда приходилось делать то, что *им* хочется, по крайней мере, когда Лалли была поблизости, и никогда то, что хочется тебе. Это казалось очень несправедливым. А Брайан Скотт Бромли немного выставлялся. И говорил слезливым голосом; Лалли думала, это потому, что он жил в пансионе, но считала, это очень мило и по-джентльменски. Мы считали это чудовищным, но должны были вести себя хотя бы чуточку мило, потому что у него была ненастоящая мама, вместо той, к которой он привык, а у нас были оба родителя, с чем нам очень даже повезло, только у нас была одна пара бабушек и дедушек, что по-настоящему сильно беспокоило мою сестру.

Мой отец в первые дни работы в «Таймс». 1912

— А вот насчет родных, — сказала она, устраиваясь рядом со мной под кустом бузины около уборной. — Здесь какая-то каша. Сколько же ты обязан иметь?

— Сколько хочешь. То есть это не имеет значения. Они просто есть.

— Но у нас с тобой только одна бабушка и один дедушка, правда ведь, что-то здесь неправильно, да? Во всяком случае, они мамины и живут в кошмарной Шотландии в туманах или что-то в этом роде.

— У папы никого нет. Только бабушка Натт, и то она по правде не считается.

— Почему?

— Потому что она нам не настоящая бабушка, она тетя нашего папы. Это она просто так говорит, что она наша бабушка, чтобы мы не чувствовали, будто у нас что-то не так.

— Что не так? — спросила сестра, поедая пригоршню ягод бузины и выплевывая зернышки на мою голую коленку. Я ее треснул, и она закашлялась.

— Очень глупо так поступать с человеком, который ест. Он может поперхнуться.

— Ну, ты оплевала мне всю коленку. Смотри. Зернышки везде просто.

— Мне не нравятся зернышки. То есть, по-твоему, получается, что наш папа — си́рота? Это еще неспелые.

— Правда, мы не знаем, жив ли его папа. Просто пропал где-то в джунглях, что-ли. Наверное, так и есть. Тогда *он* был бы сиротой. И надо говорить «сирота́», а не «си́рота».

— Почему? — сказала сестра.

— Я не знаю. Но так надо. Так правильно.

— Ты просто придумываешь свои собственные правила. Я знаю. Ох! Такой противный день. Ведьма умерла, Брайан Скотт Бромли приезжает пожить, родных у нас недостаточно, и, спорим, новая мама Брайана Скотта Бромли злая. Спорим.

— Почему она злая?

— Потому что она его мачеха, глупый, а мачехи все злые. У бедняжки Белоснежки была страшная мачеха. И она быстро превратилась в ведьму.

От куста бузины было видно всю заднюю стену дома и сад. Только это был не совсем сад, просто несколько старых деревьев — и яблоки уже почти покраснели, кроме яблони Грэнни Смит, на ней они никогда не становились красными, а только желто-зелеными, а на одной был большой пук омелы. Лалли сказала, что у нас будет немного омелы в доме на Рождество, потому что в этом году, что было ужасно здорово, мы собирались отмечать Рождество не в скучном старом Лондоне, а в деревне, чтобы всем сделать приятное.

Я очень радовался, размышляя об этом, и даже перестал огорчаться приезду Брайана Скотта Бромли, потому что, по крайней мере, приезжал он не на Рождество.

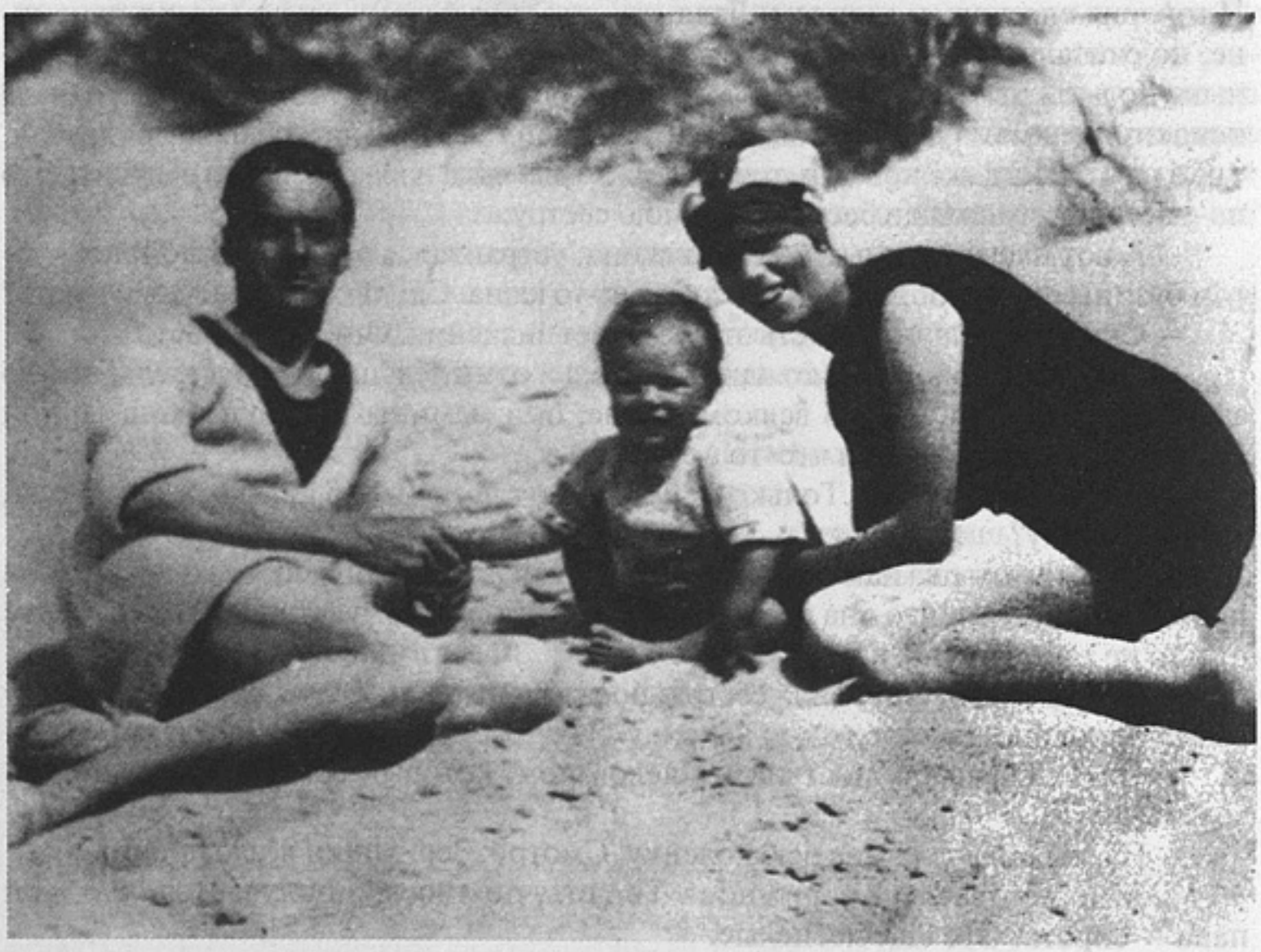
— Правда, странно, — сказала сестра, расстегивая сандалию и натягивая носок, который совсем забился ей под ступню. — Странно, что миссис Флюк и миссис Пратт ходили на кладбище?

— Не понимаю, почему это странно. Люди обычно так делают на всяких похоронах.

— Но если она ведьма, ее должны были похоронить на перекрестке дорог и вбить в нее большой осиновый кол.

— Ты слышала, что сказала Лалли. Она не ведьма. Мы просто сами все выдумали.

— А как же привидения, про которые говорила мисс Энни? На Хэллоуин? Если бы в нее вбили кол, она не смогла бы ведь стать привидением, да?



Я с родителями в Сен-Сесиль (Франция). 1922

— Глупости все это. Ты же знаешь, что у мисс Энни не все в порядке с головой.

— С котелком, — сказала сестра и стянула вторую сандалию. — О господи! Как бы мне хотелось, чтобы этот Брайан не приезжал. Интересно, а где теперь ее кошки?

Мне тоже было интересно. Теперь некому будет их кормить, и от этого я немного переживал, особенно потому, что Фред-Селедка просто выбросил все остатки в ведро и некому было отнести это кошкам, которые, вероятно, оголодали. Я переживал так, что забыл о Рождестве: до него еще жить и жить, а это все происходило сегодня. Для нашего кота, Миннехахи, нужно было их попросить.

— Может быть, мы поднялись бы к фургону с Брайаном Как-там-его. Посмотреть.

— Что посмотреть? — моя сестра обеспокоенно посмотрела на меня и помахала в воздухе носком.

— Ну, кошек. Может, они там голодают.

— Я бы не осмелилась. Я бы просто не осмелилась опять туда пойти. А ты пойди. С Брайаном.

— Ну... — сказал я, чувствуя неловкость. — Может, и пойду.

На обед была пастушья запеканка со стручковой фасолью и «Папин соус». Это было особое угощение, потому что при родителях соус в столовой был запрещен; жалко, потому что на банке была интересная картинка с очень довольными мамой, папой и детьми, а папа улыбался во весь рот и держал банку с соусом. Вот поэтому он и назывался «Папин». Но все равно соус был очень хороший, и, как говорила Лалли, с куском пастушьей запеканки его проглатывали за милую душу. А потом на сладкое торт с патокой, только потому что было еще лето и горячим мы его ели накануне. Его подали холодным с топлеными сливками с фермы «Корт»; он был очень вкусный, весь тягучий и морщинистый.

Я наслаждался обедом, как вдруг Лалли сказала: «Надеюсь, вы вырыли яму».

— Яму? — переспросила сестра, расчищая ложкой место в сливках, чтобы разглядеть патоку со своей стороны торта. — Какую яму?

— Не притворяйся тут, что ты — мадам Страус, девочка моя. Ты прекрасно знаешь, какую яму.

Сестра пожала плечами, но рот у нее был забит, так что она ничего не сказала.

— Она вырыта, — сказал я. — Рядом с каменной стеной, там, где мы последнюю рыли.

— И не на том же месте, надеюсь?

Она прекрасно знала, что не на том же, потому что если бы на том же, это было бы просто ужасно и нас никогда не пустили бы на «её» кухню, как она ее называла. Нас просто лишили бы обеда, если уж на то пошло. И она не думала так вправду, потому что облизывала ложку, не обращая на нас внимания. Но все же, вырыли мы яму или нет? Ну, *мы* вырыли. Я, во всяком случае, вырыл.

В пятницу к вечеру мы должны были ходить в уборную и увозить большое ведро с Ночной Грязью. Так это называлось, но сестра называла это Ведро Какашек, это она сама придумала, и услышь Лалли это слово, мы как миленькие схлопотали бы затрещину. Мы просовывали огромную толстую палку под ручку, выносили ведро из уборной и с трудом вываливали содержимое через огород в яму, которая должна была быть вырыта накануне в специальном месте.

Если родители жили с нами, когда папа отдыхал от «Таймс», что было недолго, этим делом занимался он, но если были только мы с Лалли, это было наше дело. Довольно противное дело, хочу я вам сказать.

Нам всегда приходилось делать это в темноте; страшно глупо, потому что на мили вокруг не было никого, кто нас заметил бы. И вообще, кому интересно наблюдать за человеком, чистящим уборную? Но родители говорили, что это нужно делать вечером, так что вечером мы этим и занимались. Потому что так было правильно, что ли. Из-за темноты трудно было вдвойне, потому что нужен был

фонарь «молния», иначе дороги не видать. Было здорово трудно держать в одной руке большую палку, а в другой — фонарь и смотреть за тем, чтобы не свалиться на ревень или не споткнуться об опору для фасоли, потому что споткнись мы, произошло бы что-то кошмарное, а мне всегда приходилось идти первым. Так что мы были чересчур внимательны.

— Пока я буду прибирать после ужина, вы оба быстренько сбегаете с фонарем, а Брайан останется со мной: он поможет мне вытереть посуду. Мы же не можем позволить вашему Гостю бегать тут с Черной Грязью, правда?

— Почему бы и нет? — сказала сестра, с силой выскребая свою тарелку.

— Если вы и дальше будете так продолжать, мадемуазель, вы сотрете весь узор. Оставь, ну-ка! Таких манер я еще не видала.

— Ну почему он не может вынести ведро? — сказала сестра. — Он мальчик, а я девочка.

— Господи Боже мой! — вскричала Лалли. — Ну конечно же, не может. Он в доме пару минут как. Это *наше* дело, а не его.

Моя сестра издала страшный звук сдавленным голосом и прикрыла лицо салфеткой. Лалли покраснела, когда я стал давиться от смеха и закрывать рот рукой.

— И, скажите на милость, что вызвало у нас такую истерику, могу ли я узнать? — сказала Лалли, краснея больше обычного. Она краснела, если ей казалось, что она сказала что-то смешное, сама того не зная.

— Дело, — сказала сестра и чуть не упала со стула. Лалли дала ей жуткую затрещину и велела быть поосторожнее со словами и помочь ей убрать со стола. Но было видно, что она немного разозлилась на себя за то, что рассмешила нас, по правде, сама не зная, почему. От этого нам стало еще смешнее, так что она выслала нас в сад, чтобы мы научились себя вести.

— У меня икотка началась, — сказала сестра, — из-за Ведра Какашек... Во всяком случае, она кое-что сказала... сказала, что сегодня ванной не будет из-за этого Брайана. Так что это хорошо.

— Если только мы не прольем все это, — сказал я. — Тогда уж никуда не денешься, да ведь?

— Ой, и не говори так! А то ведь и вправду может случиться. Но хорошо, что не будет ванной, правда.

Каждую пятницу нам нужно было мыться. Прежде всего нам нужно было пойти за хворостом и принести достаточно палок и всякой такой ерунды, чтобы медный котел долго сохранял тепло, и все это начиналось сразу после мытья обеденной посуды. Правда, самым первым делом, еще до похода за хворостом, мне нужно было накачать воды. Нужно было очень много ведер, чтобы заполнить котел, а он был огромный. Такой большой, что когда он накрывался деревянной крышкой, сверху ставили два примуса и маленькую парафиновую плитку, на которой Лалли готовила, если не пользовалась кухонной плитой. Летом ею не часто пользовались, так что, видите, его трудно было заполнить. Снизу было маленькое отверстие для огня, и весь день его надо было наполнять хворостом. Так что вода была сверху, а хворост снизу.

Потом мы доставали большую оловянную ванну из пристройки, вытирали с нее пыль и водружали на кирпичи перед котлом на огне. Потом ставили раму для сушки белья, чтобы проветрить полотенца и заодно защититься от сквозняков, клали рядом кусок розового мыла «Лайфбой» и старую губку; а потом мы уже могли влезать в ванну.

Сначала сестра, потому что она была самая младшая; когда она заканчивала, мы подливали свежей горячей воды из котла, потому что в ванне она к этому времени уже остывала. Я принимал ванну, пока они сидели в гостиной и пили какао с «алфавитными» печеньями.

Так что, видите, работы было довольно много. И даже когда я принял уже ванну, ее было еще больше, потому что нам нужно было вычерпать воду из ванны до половины ведром и кастрюлей, сливая ее в раковину. Потом Лалли подтаскивала ванну к кухонной двери и опрокидывала ее в большой водосток, а весь пар поднимался в воздух, как облака.

Это отнимало много времени и сил, а гостя полагалось развлекать, так что мы не принимали ванну. Было страшно здорово. Наш папа однажды принял ванну таким образом, но только однажды, потому что он ее опрокинул и залил всю кухню, огонь погас, а у Лалли случился припадок. Он сказал, что простудился и лучше останется грязным, но мы знаем, что он пошел в деревню, в «Стар», и там и помылся. И мама тоже. По правде говоря, так было разумнее, но Лалли была смелее и принимала ванну дома, а мы сидели в это время в гостиной, слышали, как она поет, ля-ля-ля, и плещется, и было очень хорошо и весело.

Так что, видите, на пятницу приходилось много дел и особенно в этот раз, потому что мы остались дома одни с Лалли: у папы отпуск уже закончился, и он уехал в «Таймс», а мама уехала с ним в Лондон за компанию. А мы остались еще на две недели, а потом уже надо было идти опять в ужасную школу, но мы не хотели об этом думать, чтобы не испортить последние денечки. Ведь Брайан Скотт Бромли все равно их испортит, так что какой смысл?

На самом-то деле он был не такой уж ужасный. В смысле, не такой, как Элис Мак-Виртер, у которой был только папа, и она была *вправду* ужасная. А он был просто забавный и употреблял очень сложные слова, которых даже Лалли не могла разобрать. Он приехал на шестичасовом автобусе, на нем была школьная форма, кепка и ботинки на шнурках, и мы подумали, что это был своеобразный наряд для отдыха. Лалли сказала: «Шшш», когда мы ей об этом рассказали, и что он еще не привык к своей новой маме, и что на все это нужно время.

У него были светло-рыжие волосы и очень бледное лицо, очки и красные губы; за столом он поднимался каждый раз, когда Лалли вставала, даже чтобы взять ложку из ящика, до тех пор пока она ему не сказала по-доброму, что это не обя-

Я на озере в Уаймрё, с корабликом, который сделал отец. 1926

Моя сестра позирует для рекламной кампании «Пейте больше молока». 1927

зательно. Мы подумали, что, может, его тошнит или просто он хочет выйти из-за стола, но она сказала, что это просто хорошие манеры и очень жаль, что мы им не научились, но, может быть, немного и к нам пристанет. А мы надеялись, что нет, потому что хорошие манеры казались довольно утомительными.

Глава вторая

На следующий день он выглядел немного лучше, потому что надел шорты и рубашку, но на ногах у него по-прежнему были зашнурованные ботинки. Казалось, ему нравилось ходить с нами по нашим любимым местам, в овраг и пещеру контрабандистов около Уиндовер Хилл, только он сказал, что мы ошибаемся и «по всей вероятности» это была часть старой ветряной мельницы или склад амуниции во время мировой войны. Видите, такие он употреблял слова: «вероятность» и «амуниция» и много других. И еще он читал довольно взрослые книжки, «Айвенго», например, которая мне казалась глупой; но ему понравилась речка, на которую мы его привели, и он даже помог моей сестре сорвать несколько лилий, таких маленьких, желтеньких. Казалось, он не обращал внимания на то, что его шнурованные ботинки все запачкались, хотя он сказал довольно громко: «О, черт меня побери!» Что нам показалось довольно интересным.

— Я не совсем уверен, как правильно обращаться к женщине у вас дома, — сказал он, когда мы поднимались наверх от реки.

— К какой женщине? — спросила сестра.

— Ну... там она одна. Она готовит, и мы с ней ужинали вчера вечером и так далее, и она попросила меня помочь ей вытереть посуду. Эта женщина.

— А, так это же Лалли.

— Но кто она? Я имею в виду, как ее зовут?

— Лалли, — сказала сестра. — Она за нами присматривает.

— Но разве она не мисс или миссис Лалли?

— Нет. Лалли. И все. Мы не могли сказать «няня», когда были маленькие, так что все теперь ее называют «Лалли». Вот кто она такая.

— Ваша *няня?* — сказал Брайан Скотт Бромли, вытирая грязные ботинки о большую кучу листьев щавеля. — Как бесконечно причудливо.

— Она *была* нашей няней. Пока мы не выросли, — сказал я.

Он посмотрел на меня очень странно и издал забавный смешок.

— Понятно. Но как же мне ее называть? Я же не могу называть ее Лалли, она *мне* не няня. У меня никогда не было няни.

— Ну, — сказала сестра. — Ее маму и папу зовут мистер и миссис Джейн и, я думаю, по-настоящему ее зовут Эллен, но я не знаю. Я слышала, что миссис Джейн так ее назвала однажды, когда рассердилась. Но обычно она просто Лалли.

— Я буду обращаться к ней «мисс Джейн». Так будет совершенно корректно, я уверен.

— Она очень удивится, если ты так будешь ее называть.

— Ну, я полагаю, в этом вопросе необходимо соблюдать приличия. У женщины есть имя, и мне кажется корректным обращаться к ней по имени. Я же не знаком с ней близко, верно?

— Не знаю, — сказал я, действительно не зная, к тому же будучи обеспокоенным взрослыми манерами.

— Ну, конечно, нет. Я ее в глаза не видел до вчерашнего вечера, когда мы вошли в дом с автобуса. Она кажется очень приличным человеком, поэтому я хочу вести себя корректно. Я полагаю, унизительно не оказывать ей приличествующего обращения.

Мы поднялись, перешли дорогу, настежь распахнули калитку Грейт Медоу и начали забираться наверх к дому. Но мы не особенно разговаривали, потому что, по правде говоря, мы не знали, что сказать Брайану Скотту Бромли. Обернувшись ко мне, сестра свела глаза на переносице, когда он не смотрел в ее сторону, и приставила палец к голове, показывая, что она думает, что он немного съехал. Что и я начинал думать. Но я притворился, что не заметил, что она сделала, если вдруг он увидит. Так что она поковыляла вперед, напевая непонятно что и придерживая шорты цвета хаки, засунув руки в карманы, потому что они были ей велики и она сломала ремень из змеиной кожи, когда свалилась с дерева, когда мы собирали дикую сливу.

Как только мы подошли к началу оврага, я сказал Брайану Как-там-его, что ему могло бы быть интересно посмотреть на дорогу контрабандистов к дому, вместо того чтобы проходить через большой луг, залитый солнцем, в то время как в овраге было тенисто и прохладно, и он сказал: «Очень хорошо». Так что мы съехали вниз по известковому склону, заросшему деревьями, и вдруг услышали визг сестры наверху в поле.

Визг был ужасный, три раза «ииииии» очень громко.

— В чем там дело? — выкрикнул я сквозь спелетенные заросли плюща и корней из оврага.

— Ты противный! — крикнула она. Так что я понял, что она не умерла, ее не укусила гадюка или еще что-нибудь. Просто она злится. — Откуда ты знаешь, что в поле нет непривязанных быков? Может, они там гуляют, а тебе все равно. Ну нет! Взять и оставить меня здесь одну и исчезнуть в овраге. Ты противное чудовище.

— Что с ней случилось? — спросил Брайан Как-там-его, запихивая рубашку, потому что она выбилась из шортов из-за того, что мы проехались по известковому склону, что было единственным способом спуститься в овраг, потому что он весь зарос.

— Наверное, это из-за эльфордского быка. Она боится, что он затопчет ее до смерти.

— Весьма маловероятно, — сказал Брайан. — Я имею в виду, если она только его не спровоцирует.

Я не знал, что именно он имел в виду, поэтому промолчал, к тому же она уже спускалась по склону с ужасным топотом, царапаясь о ежевику и плющ.

— Некоторые люди такие мерзкие, — сказала она. — Я могла до смерти испугаться там одна-одинешенька. В поле, полном быков.

— Ты что его видела? — сказал я.

— А ты что, его *не* видел? — сказала она, когда мы продирались сквозь стелющиеся заросли камнеломки. — Разве тебе не кажется, что это очень мило, Брайан? — сказала она, как будто это она сама сотворила весь овраг. Так что я быстро все поставил на свои места — она такая ломака.

— Это сделали контрабандисты, — сказал я. — Много лет назад. И они провозили бренди и подобные вещи из маленькой церкви наверху от Грейт Медоу. Это был их тайный ход в деревню, видишь ли. — Я остался доволен — это ее немного заткнуло.

Но потом он сказал, с такой кривой улыбочкой: «Я очень в этом сомневаюсь. Думаю, это была просто нижняя дорога, которая шла от главной дороги к ветряной мельнице наверх, мимо вашего дома. Вы показывали мне вчера вечером».

— Наша мама однажды провалилась сквозь пол в доме и приземлилась в страшной-страшной пещере прямо под нашим домом, и, говорят, это была старая пещера контрабандистов, и она была частью тоннеля, который проходил прямо от церкви, — сказала моя сестра. — Вот так говорили. Они знают, они же взрослые, в конце концов.

— Вполне приличная идея, — сказал Брайан Чудовище. — Но я бы относился к этому с долей сомнения.

— Это самая маленькая церковь в Англии, — сказала сестра. — Хочешь, мы тебя туда поведем? Если только ты не какой-нибудь безбожник. Ты безбожник?

— Не думаю, что это самая маленькая церковь. Мой папа говорил, что это только фрагмент гораздо большего здания. И она не самая маленькая в Англии. Я бы скорее считал, что *самая* маленькая где-то на севере.

Мы немного прошли в молчании. Вообще-то, с ним ты всегда чувствовал себя обескураженным, и было очень трудно удержаться и не вмазать ему хорошенько между глаз, только он был больше меня и носил очки. Так что я подумал, что можно сменить тему и спросил, легко ли ему было управиться в комнате, когда он укладывался спать.

— Управиться с чем? — сказал он мило, наклоняясь под большими зарослями ежевики, чем испугал дрозда так, что тот недовольно затрещал.

— Ну вчера вечером. Знаешь, с горшком. Ночным горшком, — объяснил я, видя, что он меня не понимает.

А он вроде засмеялся и сказал: «О спасибо, я вполне справился. Мне не пришлось пользоваться горшком».

— Он для Гостей, — сказала сестра. — У него на дне фазан.

— Я просто пописал из окна, — сказал Брайан Как-там-его.

— Из окна? — сказал я.

— Ну... только один раз.

— Имбирное пиво, — сказала сестра. — Но как грубо делать это из окна. А представь, что Лалли проходила бы внизу.

— Было совсем поздно, и я слышал, что она желала вам обоим доброй ночи из своей комнаты, так что я был в безопасности.

— И прямо на яблони! Я никогда в жизни не съем ни единого яблочка с тех деревьев. И на плитках останутся пятна, спорим.

Брайан разозлился, а его белое лицо покраснело. «Это и близко не попало на эти несчастные яблони. До них было сто километров».

— Да... Все-таки я думаю, это очень грубо, особенно, когда есть собственный горшок.

Мы добрались до края оврага и мусорной канавы, полной старых банок и кусков остова кровати, потом продрались вверх по склону, и вот дом был перед нами, весь мерцающий на солнце, а за ним была видна большая группа ясеней рядом с маленькой церковью.

— Если ты не веришь в контрабандистов, мы можем тебе показать ведьмин дом, — сказала сестра, опять осмелев от близости дома и от того, что уже было видно, как Лалли в переднике проходила по тропинке мимо пристройки. — Хотя она «ушедши», так что ты ее не увидишь, но он, — она кивнула на меня головой, когда мы полезли через расшатанный железный забор, — но он мог бы тебе показать, где она жила. Там очень жутко и кругом миллионы кошек.

Брайан испугался, его рубашка опять вылезла, и он заправил ее обратно. Он ничего не сказал, было видно, что его впечатлила идея ведьминого дома, даже если это был всего лишь фургон. Но мы этого не сказали.

— Если хочешь пойти посмотреть, я тебя проведу. Отсюда недалеко. Примерно две мили вдоль низины.

— Вы очень добры, — сказал он. Но по-прежнему смотрел на нас очень пообенному, как будто мы свихнулись.

Правда. Люди странные.

— Брайан! — удивленно воскликнула Лалли. — Куда они тебя завели? Твои хорошие ботинки все в грязи! Я заявляю, стоит мне отвернуться, как вы оба тут же идете и делаете что-то исподтишка. Дай их мне. Давай-ка, снимай их, прекрасный летний день, от тебя не убудет, если ты походишь по траве в носках. Дай их мне, и я почищу их в одну минуту, иначе все засохнет. Известь запекается.

Она говорила с ним, как главная, но было видно, что Брайан ни секунды не хотел снимать ботинки, хотя и знал, что придется, и было ясно, почему он не хотел: в носках у него были огромные дырки. Сестра только хотела что-то сказать про дырки — просто было видно, она указала на них, — как Лалли дала ей затрещину, не очень сильно, и сказала: «А ну марш на кухню, мамзель, мыть руки... До обеда пятнадцать минут».

Мы прошли за ней в дом.

— Ну, а что на обед? — спросил я, потому что повисло молчание и мне показалось, что Брайан Как-там-его немного побледнел, глядя себе на пальцы ног. Почти на все.

— Чай, гренки, шесть яиц, — сказала Лалли недовольно и с ботинками пошла на кухню.

— На самом деле это не так, — сказал я. — Она просто всегда так говорит, если спросить: «Чай, гренки, шесть яиц». Это, я думаю, чтобы поставить тебя на место и чтобы ты не был любопытной Варварой.

Но он ничего не ответил, просто чувствовал себя очень неловко, и вдруг Лалли высунула голову в кухонное окно.

— Не шляйтесь там без дела, вы, двое, мойте руки и Брайану покажите где. Брайан, почему бы тебе не снять носки и не походить босиком? Сегодня так жарко, а я днем собиралась постирать. Наверняка они у тебя испачкались... поторопись. И вы, двое, снимайте свои сандалии — я не хочу, чтобы вы бродили у меня по кухне и разводили везде грязь, большое спасибо. Обед через десять минут...

Было глупо говорить нам снять сандалии, потому что она никогда раньше этого не делала и они даже грязными не были, но она так поступила, чтобы Брайан Как-там-его чувствовал себя как дома, по той причине, что он наверняка чувствовал себя глупо, сидя там на траве в дырявых носках. Так что мы сняли, и он снял, и было очень приятно окунуть ноги в траву и гулять по красным кирпичам на кухне, и он, казалось, приободрился. И я тоже, потому что все равно был мой любимый обед: прессованный язык и маринованный лук и сливовый пирог на третье. Было очень забавно, потому что старик Брайан Как-там-его совсем позабыл про свои ботинки и дырявые носки, и еще он ни разу не сказал «мисс Джейн». Он просто сказал «Лалли». Как мы.

В конце концов та неделя оказалась не такой уж плохой. Как и заканчивается любая неделя. Всегда немного паршиво, когда у вас гость и надо быть сверхвежливым, угождать ему и делать все, чтобы он чувствовал себя как дома. Даже «Семья Воздержится» от пуддинга и так далее. Все это немного раздражало.

Брайан Как-там-его стал вполне приятным, ну, насколько может быть при-

Единственная фотография Лалли. С моей сестрой в Какмер. 1930

ятным такой человек, как он: весь бледный, в веснушках и в очках с оловянной оправой. Но Лалли все время повторяла: «Вы оба должны помнить, что ему есть о чем беспокоиться с новой мамой и все такое, и он образованный мальчик и не привык к таким, как вы». Это ставило нас на место, или так уж она думала. Но все равно мы хорошо к нему относились, и он к нам неплохо. Он стал еще лучше после того случая с дырявыми носками, а особенно на следующий день, когда Лалли спустилась с нами в деревню — что было очень странно, потому что она никогда не спускалась в деревню по утрам, а всегда велела нам не болтаться у нее под ногами и найти себе занятие или пойти за письмами, пока она суетилась по дому, как она это называла.

У Уайльда, бакалейщика, все тоже очень удивились. А заправила мисс Мальтраверс за почтовым прилавком сказала:

— Ба! Мисс Джейн. Собственной персоной! Какой сюрприз. Не часто вас здесь увидишь утром.

— Больше не увидите, — сказала Лалли. — Есть дела получше, чем бродить по магазинам, мисс Мальтраверс. Там, наверху, дел по горло, вот что. Но время от времени и я присматриваюсь, что происходит вокруг, иначе на тебя перестают обращать внимание, и, кстати, будьте так любезны, я хочу оформить почтовый перевод на шиллинг, пожалуйста.

Пока мисс Мальтраверс искала перевод в книжке, Лалли сказала, пожалуй, слишком громко перед двумя-тремя людьми, которых мы даже не знали:

— Мистер Уайльд, между прочим, тот чеддер, который вы нам прислали с детьми на прошлой неделе — такого сухого вы нам еще никогда не присылали. Неудивительно, он ведь австралийский, и путешествовал он всю дорогу на верхней палубе, судя по виду, а вы ведь знаете, мы всегда берем английский. Так что в следующий раз, когда его у вас не будет, пришлите хороший кусок лестерского, будьте добры. Не подсовывайте ничего, мистер Уайльд.

Он недовольно посмотрел и сказал, что просит прощения. А потом, глядя на потолок магазина, завешанный окороками, чайниками и крышками, блюдцами, деревянными ложками в связках и оловянными кружками с надписью «Польша» на донышках, а также полосками бумаги от мух и ос, которые жужжали вокруг сахара и смородины в большом деревянном ящике за прилавком, Лалли сказала:

— Скажите, нет ли у вас парусиновых туфель, которые подойдут этому молодому джентльмену.

Она положила ладонь на голову Брайана Как-там-его, чтобы показать, что она имела в виду не меня. И мистер Уайльд, заворачивавший бекон, который он только что нарезал, сказал да, он думает, что есть, и они стоят девять с половиной пенсов за пару. Что было странно, так это то, что она заплатила за них из своего собственного кошелька, а не из хозяйственного, который отличался и был с ручкой. В кошельке осталось немного, потому что, оплачивая почтовый перевод мисс Мальтраверс, она отдала шестипенсовик и несколько медяков, а когда потрясла свой маленький кошелек, в нем ничего не зазвенело.

В общем, Брайан Как-там-его получил свои парусиновые туфли, больше подходившие деревне, чем зашнурованные ботинки, очень обрадовался и предложил понести черно-красную хозяйственную сумку. Фактически это была моя работа, но Лалли сказала да, так что я не мог ничего сказать, потому что он был Гость и все такое. Мне показалось, что он был вроде как учительский любимчик, но я вспомнил о родных и что у него их была только половина, понимаете, и новая мама, которая велела называть ее Кэтлин, как он рассказывал.

Когда мы добрались до длинного белого моста над Какмиром, начинался прилив, у дальнего берега плавали два взрослых лебедя с тремя молодыми, но мы не стали останавливаться и долго на них смотреть, потому что самец выпрямил шею, зашипел и захлопал крыльями; сестра заторопилась, и ботинки Брайана Как-там-его застучали стук-стук-стук по деревянным доскам моста. У маленького моста через ручей, где мы обычно ловили плотву для Миннехахи, нашего кота, Лалли вдруг сказала:

— Пфу... Как же жарко! Давайте-ка присядем здесь в тенечке на пару минут. Брайан, ты можешь надеть парусиновые туфли, а у меня есть лакричное ассорти, кто хочет одну штучку?

Брайан переодел туфли, и мы все съели по лакричной конфете, но только по одной, чтобы не испортить аппетит. А Лалли порылась в красно-черной сумке, вынула конверт и положила в него почтовый перевод; потом полизала клейкую сторону и заклеила конверт.

— Ну вот, — сказала она, — мы должны двигаться дальше. Я не успеваю сделать свою работу, а вы сегодня не получите обеда, если мы сию же минуту не заберемся на холм.

Она засуетилась с сумками и кошельками, и мы все подобрались к главной дороге и хорошенько посмотрели направо и налево, потому что всегда можно ожидать, что выедет машина, хотя вряд ли она там была.

Потом мы все быстро перебежали через дорогу к маленькой железной калитке рядом с амбаром, которая вела к Грейт Медоу, и чуть не столкнулись, и Лалли сказала: «Черт побери». Конверт упал на дорогу, и я увидел надпись: «Салон Красоты Гледис Купер, 121 А, Хэмпстед Роуд, Лондон»; я его подобрал и отдал ей, она посмотрела немного странно и сказала: «Любопытная Варвара». Я сказал нет, а она ответила: «Раз уж он теперь у тебя, тогда брось его в почтовый ящик», — потому что ящик висел на деревянном столбе рядом с калиткой, и на нем красными буквами с завитками было написано: ER VII. Так я и сделал.

— Коров не видно? — спросила она, как только мы открыли скрипучую калитку.

Но их там не было, и в любом случае это были обычно эльфордские быки, а не коровы, только, она сказала, ей не было разницы, коровы они и есть коровы, как бы вы их ни называли, и уж лучше она пойдет в обход по дороге, чем наверх через поле, чтобы ее там затоптали до смерти эти огромные животные.

— Да они убегут, стоит им показать кулак, — сказал Брайан Как-там-его.

— Да неужели, — сказала Лалли. — Это мне-то, в красно-белый горох? Да они с ума сойдут. Кулак показать! Готова поспорить, что тебя никогда не окружало целое стадо, да? Все сопят, бьют копытом, глаза огромные, голову наклоняют и готовятся на тебя накинуться. Я-то знаю. Я однажды попала в такую переделку.

— У нее был ужасный удар, — сказала сестра. — Со мной бы тоже случился.

— Как раз там наверху. Я их увидела прямо там, у Суда, и чем быстрее я шла, тем быстрее они приближались, пока совсем не окружили меня. Ужасно это было. Можно поседеть от такого.

— Ей пришлось воспользоваться нюхательной солью, — сказала сестра. — В маленькой зеленой бутылочке, от нее глаза режет.

— Аммиак, — сказал Брайан Как-там-его.

— Не важно что, — сказала Лалли. — Мне пришлось это нюхать.

— Пахнет мокрой постелью, — сказала сестра и побежала наверх в гору, потому что знала,что получит за это затрещину.

— Не обращай внимания, — сказала Лалли. — Лучше на такое поведение не обращать внимания, я потом сама поговорю с мамзель. Совсем от рук отбились... не знаю... А мне отвечать... И между прочим, — сказала она, внезапно поворачиваясь ко мне, — если тебе очень интересно, почему я отправила письмо не с почты, а бросила в почтовый ящик у калитки, то это потому, что не хочу, чтобы мисс Мальтраверс знала, куда я отправляю письма. Она ужасная сплетница, эта женщина, у нее язык, как у колокола, везде слышно, разносит любые новости. Так что вот почему.

— А в чем секрет? В письме?

— Конечно, нет. Секрет! Еще чего? Личное, вот и все, — сказала она. — А ты З.С.Д.

В смысле «Занимайся Своим Делом». Так что, я подумал, это интересно потом рассказать сестре. Если запомню имя той леди.

Улица рядом с гостиницей «Стар Инн» шла прямо к низине. Если идти все время наверх, то вскоре можно дойти до Лонг Баре, а это была верхняя точка. Оттуда, если осмотреться, можно было увидеть всю округу, как будто это все твое. Далеко внизу, в самой низине, была деревня, а еще дальше Элсистон и Бервик, а потом река извивалась через долину, вся серебристая на солнце. После видишь наш дом и церковь между деревьями и потом выходишь на Уиндовер Хилл. Там, наверху, всегда было тихо, только жаворонки летали и щебетали в небе и с моря дул ветер, а оно было золотое и синее, и по ту сторону его, за много-много миль, была Франция. Брайан Как-там-его сказал, что он там был однажды и там было вполне прилично, за исключением того, что они ели ужасную поганую еду. А я ничего не сказал, потому что мне нравилась поганая еда... во всяком случае, французская поганая еда.

Мы шли посмотреть фургончик ведьмы, потому что через день Брайан должен был уезжать, а мне было любопытно и интересно, что там с кошками и все такое. Но он сказал, ему было не очень интересно, но шел из вежливости, так что это не имело значения.

— А что бы ты сделал, — сказал я, — если бы ты по-настоящему увидел ведьму. Что тогда?

— Что бы я сделал?

— Да. Если бы вдруг вон из-за тех деревьев выскочила крибле-крабле старая черная ведьма?

Он засмеялся, но прозвучало это словно он насмехался. Все-таки предполагая, что я в них верю, а это не так, я бы сказал: «Добрый день», и всё.

С ним действительно ты чувствовал себя мерзко, все эти словечки. Он был страшно чванливый и лондонский. Я злился на него, когда он так говорил, но во всем остальном он был ничего, полагаю.

— Я предполагаю, это потому, что ты живешь в Лондоне и не веришь в такие вещи. Конечно, я не думаю, что в городе вправду могут быть ведьмы, но в деревне могут быть. У нас здесь в Суссексе их много. Они заговаривают, знаешь, а иногда крадут детей и продают цыганам. Эта ведьма заговорила миссис Флюк, которая здесь прожила всю жизнь, чтобы у нее не было ознобышей. И получилось. Вот так. Она мне говорила.

— Я думаю, кто-то вешает тебе лапшу на уши, — сказал он и побежал вверх на холм показать, что он может. Не задыхаясь. Только когда я до него добрался, он задыхался. И все лицо у него покраснело, и так ему и надо было.

Там, где он стоял, был небольшой просвет в изогнутых кустах бузины, скрюченных ветрами, и чуть ниже дорога из деревни исчезала в низкой траве и известковой колее, а там, один-одинешенек, наводящий ужас и заброшенный, стоял фургончик. Но кошек нигде не было, и он казался с нашего места совсем закрытым. Маленькая оловянная труба с заостренным верхом вся проржавела, а розово-голубая краска стала серой и вся облезла.

— Ну вот, — сказал я шепотом, потому что, казалось, здесь нужно было шептать, как в церкви или музее. Потому что она умерла, думаю.

— Это фургончик, — сказал Брайан Как-там-его. — Как его вообще сюда затащили, интересно знать?

— Я полагаю, лошадь его затащила, но много лет назад, потому что оглобли сломаны, смотри.

Они были сломаны, лежали и гнили в траве.

— А где же котел? — сказал он с кривой улыбочкой.

— Не знаю, — сказал я. — Но здесь есть старый молочный бидон.

— У ведьм всегда есть котлы, с помощью которых они колдуют. Они варят жаб, змей и прочее и делают настой. И проклинают людей. Ты разве не знал? — Он улыбался очень саркастично, и я собрался сказать: «Ну что же, можем пойти обратно», — как произошло что-то очень странное. Закрытая ставня медленно-медленно и со скрипом открылась. Мы посмотрели на нее. Я не дышал. Потом открылась вторая. Шума не было, только скрип и спокойствие. И ветра не было, так что это не из-за него. Потом внезапно раздался страшный короткий шум: «Трах-тарарах!» Очень явственно. Он раздался из оловянной домовой трубы. *Изнутри*. И только я собрался вернуться в кусты бузины, как послышалось ужасное дребезжание и заостренный конец трубы слетел прямо в воздух. Я просто развернулся и побежал, а Брайан Как-там-его побежал за мной, и теперь его лицо было белым — только уши красные. И только мы влетели в кусты, из фургончика раздался ужасный шум. «Уууууууу! Уууууу, — гудел он очень громко и переливчато, как сова, только громче: — Уууууууу! Уууууууу!» Брайан Как-там-его пробормотал «черт побери» и уже здорово обогнал меня, когда прогремел страшнейший взрыв. Я быстро обернулся и увидел, как из того места, где должна была быть дверь фургончика, выплыла старая железная плита и как будто взорвалась в траве. Я так удивился, что споткнулся об изогнутый корень, а когда вставал, услышал громкий рев: «Идите сюда, трусливые негодяи», — и появились Рег Флюк и его лучший друг Перс. Так что я почувствовал себя довольно глупо, но не так сильно, как Брайан Как-там-его, который к тому времени уже почти добежал до деревни, сорвав с себя очки.

— Чой-то вы тут задумали? — сказал Рег. Он стоял на ступеньках фургончика, а Перс высунулся из маленького окошка. — Трусы.

Я им сказал, и тут медленно подошел Брайан Как-там-его, и мы все друг на друга посмотрели, и Рег сказал: «Внутри ужасно воняет. Хотите понюхать?»

Мы подошли к фургончику, он весь был разрушен внутри, везде валялись куски тряпья и бумаги. В крыше была огромная дыра, которую я раньше не заметил, но, по правде говоря, внутри ничего больше не было. Рег выкинул плиту, но осталась старая сковорода, вся ржавая, и маленькая застекленная дверь болталась на петлях, и опять тряпье и разорванный матрас, а на стене картонная картина с изображением людей, сидевших в несколько рядов, как школьный класс, на фоне большого дома, заросшего плющом, только это было трудно разглядеть, потому что она вся покрылась пылью. И все.

— Я думаю, здесь уже кто-то прошелся и не однажды. Вероятно, приходили из деревни, обнимались-целовались, неудивительно.

Я не понимал, о чем он говорил, там ужасно пахло и все выглядело грустно, и кошек не было, и пахло, скорее всего, ими. Так что мы все выбрались, и Перс стал выбивать бревно, лежавшее под одним из передних колес.

— Много не надо, чтобы это сдвинуть, — сказал он.

— И что сделать? — спросил я.

— Столкнуть его с холма, почему бы и нет?

— Думаю, мы не должны этого делать, это не наша собственность, — вдруг впервые заговорил Брайан Как-там-его.

— Неужели? Послушайте-ка его! Серьезный разговор! Действительно «не наша собственность»! Все равно это ничье. Никого-то у нее не было, — сказал Перс и начал изо всех сил бить по бревну. Потом Рег принялся за другое, они схватили ветку от дерева и стали все подряд ею колошматить.

Фургончик весь задрожал, от него отвалились куски, ставни закрылись и открылись, как глаза, и было ужасное ощущение... будто боролся человек. Но они откатили оба бревна, так что неустойчивый фургончик просто накренился наверху тропинки, и было видно, что столкнуть его вниз теперь очень просто.

Вдруг всех охватил азарт, и когда Рег закричал, чтобы мы ему помогли, мы просто подошли и сделали, как он говорил. Вчетвером мы с силой толкали фургончик сзади, он затрясся, зашатался, застонал, а Рег все кричал: «Толкай!» Так что мы толкнули и вдруг он покатился... так просто. Все запрыгали рядом, и фургончик медленно загромыхал по тропе, задел бугорок в одном месте и высоко над ним подпрыгнул. Кусок крыши отвалился, и потом он весь пошел трещать и сыпаться на мелкие кусочки по тропинке и развалился в массу дерева и колес и части дымовой трубы, когда ударился о меловой вал внизу. Потом все было тихо, только доносилось пение жаворонков и звякание пастушьих колокольчиков «динь-динь», из-за чего Перс забеспокоился, потому что он вдруг сказал: «Ну, нам лучше пойти... проклятый пастух здесь недалеко», — и они с Регом побежали вниз по тропе, смеясь и размахивая руками в воздухе. Когда они добрались до остатков фургончика, он подобрал длинный кусок отломанной доски, выкрашенной в розовый цвет, и, размахивая им над головой, как клюшкой для крикета, они исчезли в лесу.

— Я думаю, мы очень мерзко поступили, — сказал Брайан Как-там-его.

— Но ты же это сделал, — сказал я. — Когда они позвали «идите толкать», ты пошел.

— Да, — сказал он. — Я знаю. Часть меня хотела, а часть нет. Ты меня понимаешь?

— Да, — сказал я. Я понял, но не совсем...

Мне самому было грустно, но в конце концов он все равно весь разваливался, и пахло там противно, и она умерла, и родных у нее не было, которым он был бы нужен. Так что я просто спустился по холму к развалинам и поковырял в них палкой, и под длинным куском полосатой тряпки нашел любопытную круглую вещицу. И самое забавное, что это была та самая пятнистая морская раковина с раскрытыми створками, и на ней было написано: «Бомбей». Она показывала ее нам очень давно, когда мы помогли ей с дровами. Так что я ее взял. Потому что, может быть, ей захотелось бы, чтобы я ее взял и не оставлял лежать одну в Низине, потому что она заботилась о ней и показывала нам как что-то особенное. Эту раковину ей прислал сын. Но он умер. Никого из родных.

Мы медленно спустились по тропе, когда показались овцы, заполонив собой весь холм. Они блеяли и легко бежали на своих тонких ножках. Они начали щипать траву на том месте, где стоял фургончик, а большая овчарка подняла ногу на ржавый молочный бидон, который лежал на боку в траве... Мистер Дик, пастух, помахал нам рукой и пошел дальше со своим стадом. Все было так, словно никто никогда ведьмы и не видел и фургончик никогда не стоял на том месте. От этого было довольно грустно. Так что я просто прижал раковину к груди, и мы пошли домой.

Продолжение следует

Перевод с английского Анны Парра

S U M M A R Y

Applause — too early?
Round table talk at the Sochi International: Russian cinema viewed thru the eyes of the leading producers.

Nikolai Paltsev
Some strange things about love and not only
Review of Jeremy Brock's DRIVING LESSONS (Gr. Britain).

Vladimir Gromov
A lovely liar
Review of Bertrand Blier's COMBIEN TU M'AIMES? (France).

Evgeny Gusyatinsky
Without shores
Review of Kirill Mikhanovsky's SONHOS DE PEIXE (Brasil — Russia — USA).

Evgeny Maizel
Hide-and-seek
Review of Cristi Puiu's MOARTEA DOMNULUI LAZARESCU (Romania).

Cristi Puiu:
«Death is the same for everybody...»
The filmmaker interviewed by Mark Cummins.

Vika Smirnova
Streap-tease of labour
Review of Michael Glawogger's WORKINGMAN'S DEATH (Austria — Germany).

Elena Stishova
Concerning the outsider
Review of Alexander Rogozhkin's TRANSIT (Russia).

Ivan Dykhovichny
Survival of the weakest
Russian cinema against the international context.

Kirill Razlogov
At Barmalei's place
African cinema.

Elena Stishova
Facing reality
Wiesbaden-2006.

Hans Joahim Schlegel
Russian response to Hollywood
Wiesbaden-2006.

Alexandra Mashukova
Prima donna in the shadow
Portrayal of actress Inga Oboldina-Strelkova.

Nina Tsyrkun
An American hero
Portrayal of Colin Farrell.

Nina Tsyrkun
Arakhnophobia
Review of THE BUNKER TV-series (Russia).

Michel Guyon
Hollywood. Great manoeuvres
Hollywood at TV service.

Inessa Tumanian
Landscape after me
Filmmaker's diary.

Katya Shagalova
Once in a small town
Script.

Dirk Bogarde
Great Meadow. An Evocation
Excerpts from the memoirs of the actor.

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

21 МАР 2007

07-10678

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Елена Стишова, Евгения Субботина, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 12.10.06. Подп. к печати 2.11.06
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,96
Заказ 0006. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@hotmail.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2006

Кандидат

С ВЛАДИМИРОМ ПОТАНИНЫМ

Только 1 из 16
получит место топ-менеджера
в компании «ИНТЕРРОС»
с начальной зарплатой
3 миллиона рублей в год,
остальным придется услышать
«ВЫ – УВОЛЕНЫ!»

КАЖДОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ
В 20:00 НА ТНТ

www.kandidat-russia.ru

ТНТ ТЕЛЕКАНАЛ

junior tv

Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, С.АНАШКИНА, Ю.БОГОМОЛОВА, Д.БЫКОВА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.ДЕСЯТЕРИКА, Д.ДРАГУНСКОГО, Л.КУЗЬМИНОЙ, И.ЛЮБАРСКОЙ, А.ОРЛОВА, А.ПЛАХОВА, Е.СТИШОВОЙ, А.ТУЧИНСКОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Пираты XXI века. «Круглый стол»
Венеция-2006: свободное плавание?

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ОСТРОВ» Павла Лунгина
«МНОГОТОЧИЕ» Андрея Эшпая
«ТАКЭСИЗ» Такэси Китано
«ВСЯ КОРОЛЕВСКАЯ РАТЬ» Стивена Зейллиана

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ЛЕОНИД РАДЗИХОВСКИЙ
КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
ИВАН ДЫХОВИЧНЫЙ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

РУСТАМ ХАМДАМОВ
МЕРИЛ СТРИП

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

«Колыбельные мира»: новая российская анимация
Кино после Освенцима
Карловы Вары—2006
Сан-Себастьян—2006

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Архипелаг ГЛАМУР
Лексика кино- и телеязыка

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Элвин Тоффлер. РЕВОЛЮЦИОННОЕ БОГАТСТВО

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Дирк Богард. ГРЕЙТ МЕДОУ. ВОПЛОЩЕНИЕ
Борис Фрумин. СОЛДАТСКИЕ ТАНЦЫ